Y0-BEP-158

¥300

0195-114107-0946(2)

角川文庫
小林秀雄作品集

様々なる意匠・Xへの手紙
ドストエフスキイの生活
無常という事
私の人生観
ゴッホの手紙
作家の顔
モオツァルト
常識について

カバー　旭印刷

essay

角川文庫　最新刊

吉行淳之介
鬱の一年（うつのいちねん）
「あじけなきもの。晴雨・湿度の変化に鈍感な男。オナニーする女。自称美人。勧善懲悪風の童話。麻雀をしたがる老婆。裁判官」内容要約

藤本義一
牡牝の伝説（おすめすのでんせつ）
殺人マシンと恐れられるボクサーに飛びこんできた恋人が、妊娠を告白し、突然、姿をくらました。青春、愛、人生を語りかける傑作長編

和久峻三
特捜検事M
作者が現職の弁護士であることで、時代を的確に捉えることに優れ、巧みに小説上に活用している。独自の妙味、面白さを七編にまとめる

中島河太郎編
おお、痛快無比!!
〈新青年傑作選集V・ユーモア・幻想・冒険編〉として、夢声・ハチロー・足穂・周五郎・十蘭等の珠玉を、河太郎が選び読者を魅惑の世界に誘う

佐木隆三
偉大なる祖国アメリカ
沖縄混血青年サムは憧れの「祖国」アメリカへ脱出する直前、少女を殺す。大統領への陳述で、冷淡な島民への復讐だと語った。問題長編

筒井敬介
かちかち山のすぐそばで
「かちかち山」の後日譚の形で、動物たちのからみあいをのどかなタッチのうちに、痛烈な諷刺をこめて描き、国際アンデルセン賞等受賞

稲田耕三
高校放浪記　前・後
喧嘩、喫煙、同棲、家出、退学。不良学生のレッテルを貼られ、自虐と絶望と孤独の日々。青春とは？教育とは？を問いかける、感動の手記

ジョルジュ・シムノン　稲葉明雄訳
推理小説　**快盗レトン**
謎を追って、パリの豪華ホテルから裏街へ、ベルジュ海岸へ…。浮かびあがる男の哀切な過去。八十編近くあるメグレ警部シリーズ第一作

和歌森太郎監修
戦争むかしむかし
〈日本むかしむかし・1〉「乱」「合戦」「役」などにまつわる30話。人物・背景の巧みな描写が、史実の意外さ、戦争の宿命を見事にとらえる

白い風赤い雲	井上　靖
波濤	井上　靖
河口	井上　靖
淀どの日記	井上　靖
渦	井上　靖
昨日と明日の間	井上　靖
城砦	井上　靖
傾ける海	井上　靖
群舞	井上　靖
化石	井上　靖
天目山の雲	井上　靖
花のある岩場	井上　靖
星と祭	井上　靖
ガラスの靴	安岡章太郎
なまけものの思想	安岡章太郎
へそまがりの思想	安岡章太郎
やせがまんの思想	安岡章太郎
不精の悪魔	安岡章太郎
サルが木から下りるとき	安岡章太郎
思想オンチの思想	安岡章太郎
アメリカそれから	安岡章太郎

ソビエト感情旅行	安岡章太郎
遁走	安岡章太郎
幕が下りてから	安岡章太郎
もぐらの手袋	安岡章太郎
自叙伝旅行	安岡章太郎
大安吉日	源氏鶏太
向日葵娘	源氏鶏太
幸福さん	源氏鶏太
初恋物語	源氏鶏太
鶴亀先生・億万長者	源氏鶏太
火の誘惑	源氏鶏太
家庭の事情	源氏鶏太
悲喜交々	源氏鶏太
御身	源氏鶏太
東京・丸の内	源氏鶏太
大願成就	源氏鶏太
人事異動	源氏鶏太
東京一淋しい男	源氏鶏太
重役の椅子	源氏鶏太
川は流れる	源氏鶏太
ボタンとハンカチ	源氏鶏太

花のサラリーマン	源氏鶏太
流れる雲（全二冊）	源氏鶏太
浮気の旅	源氏鶏太
愛情の悲しみ	源氏鶏太
社員無頼	源氏鶏太
死神になった男	源氏鶏太
社長秘書になった女	源氏鶏太
女の頭と心	源氏鶏太
女性自身	源氏鶏太
七人の敵あり	源氏鶏太
三日三月三年	源氏鶏太
艶めいた海	源氏鶏太
或る「小倉日記」伝	松本清張
顔・白い闇	松本清張
カルネアデスの舟板	松本清張
無宿人別帳	松本清張
真贋の森	松本清張
小説帝銀事件	松本清張
かげろう絵図（全二冊）	松本清張
霧の旗	松本清張
佐渡流人行	松本清張

（明治開化）安吾捕物帖	坂口安吾
不連続殺人事件	坂口安吾
能面の秘密	坂口安吾
復員殺人事件	坂口安吾
私の探偵小説	坂口安吾
李陵・弟子・名人伝	中島敦
悦ちゃん	獅子文六
コーヒーと恋愛	獅子文六
大番（全二冊）	獅子文六
若草	福田清人
浮雲	林芙美子
二十四の瞳	壺井栄
草の実	壺井栄
あしたの風	壺井栄
白秋詩集	北原隆太郎編
まざあ・ぐうす	北原白秋訳
萩原朔太郎詩集	伊藤信吉編
様々なる意匠・Xへの手紙	小林秀雄
ドストエフスキイの生活	小林秀雄
無常という事	小林秀雄
私の人生観	小林秀雄

ゴッホの手紙	小林秀雄
作家の顔	小林秀雄
モオツァルト	小林秀雄
常識について	小林秀雄
人間教育	亀井勝一郎
我が精神の遍歴	亀井勝一郎
恋愛論	亀井勝一郎
愛の無常について	亀井勝一郎
青春論	亀井勝一郎
現代俳句	山本健吉
二十歳のエチュード	原口統三
新版俳句歳時記（春夏秋冬新年）	角川書店編
藤村詩集	島崎藤村
高村光太郎詩集	草野心平編
中原中也詩集	河上徹太郎編
新編 立原道造詩集	中村真一郎編
次郎物語（全二冊）	下村湖人
女坂	円地文子
女の繭	円地文子
私も燃えている	円地文子
愛情の系譜	円地文子

千姫春秋記	円地文子
青春前期	若杉慧
エデンの海	若杉慧
野火	大岡昇平
愛の渇き	三島由紀夫
純白の夜	三島由紀夫
夏子の冒険	三島由紀夫
不道徳教育講座	三島由紀夫
足摺岬・絵本	田宮虎彦
別れて生きる時も	田宮虎彦
春の海図	井上靖
真田軍記	井上靖
戦国無頼	井上靖
青衣の人	井上靖
春の嵐・通夜の客	井上靖
満ちて来る潮	井上靖
愛	井上靖
満月	井上靖
風と雲と砦	井上靖
ある落日	井上靖
海峡	井上靖

誘惑	伊藤整
いのちの初夜	北條民雄
命ある日	芹沢光治良
巴里に死す	芹沢光治良
愛と死の書	芹沢光治良
春の谷間	芹沢光治良
女にうまれて	芹沢光治良
結婚	芹沢光治良
坂の上の家	芹沢光治良
海を見に行く	石坂洋次郎
女の顔	石坂洋次郎
女同士	石坂洋次郎
わが日わが夢	石坂洋次郎
愛情・少女	石坂洋次郎
乳母車	石坂洋次郎
白い橋	石坂洋次郎
ある日わたしは	石坂洋次郎
寒い朝	石坂洋次郎
若い川の流れ	石坂洋次郎
河のほとりで	石坂洋次郎
別れの歌	石坂洋次郎

わが愛と命の記録	石坂洋次郎
雨の中に消えて	石坂洋次郎
陽のあたる坂道	石坂洋次郎
何処へ	石坂洋次郎
金の糸・銀の糸	石坂洋次郎
風と樹と空と	石坂洋次郎
颱風とざくろ	石坂洋次郎
だれの椅子？	石坂洋次郎
りんごの花咲くころ	石坂洋次郎
今ひとたびの	高見順
胸より胸に	高見順
心猿	石川達三
母系家族	石川達三
古き泉のほとり	石川達三
人生画帖	石川達三
深海魚	石川達三
悪の愉しさ	石川達三
骨肉の倫理	石川達三
稚くて愛を知らず	石川達三
頭の中の歪み	石川達三
暗い嘆きの谷	石川達三

巷塵	石川達三
小説作法	丹羽文雄
晩年	太宰治
女生徒	太宰治
ろまん燈籠	太宰治
走れメロス	太宰治
斜陽	太宰治
人間失格・桜桃	太宰治
愛と苦悩の手紙	太宰治
白痴・二流の人	坂口安吾
道鏡・狂人遺書	坂口安吾
堕落論	坂口安吾
暗い青春・魔の退屈	坂口安吾
ふるさとに寄する讃歌	坂口安吾
外套と青空	坂口安吾
ジロリの女	坂口安吾
夜長姫と耳男	坂口安吾
散る日本	坂口安吾
安吾巷談	坂口安吾
安吾史譚	坂口安吾
安吾新日本地理	坂口安吾

河童・玄鶴山房	芥川龍之介
トロッコ・一塊の土	芥川龍之介
或阿呆の一生・侏儒の言葉	芥川龍之介
恩讐の彼方に	菊池　寛
真実一路	山本有三
学生時代	久米正雄
注文の多い料理店	宮沢賢治
セロ弾きのゴーシュ	宮沢賢治
銀河鉄道の夜	宮沢賢治
宮沢賢治詩集	中村　稔編
小説 智恵子抄	佐藤春夫
愛の詩集	室生犀星
かげろふの日記遺文	室生犀星
あにいもうと	室生犀星
出家とその弟子	倉田百三
愛と認識との出発	倉田百三
超克	倉田百三
絶対的生活	倉田百三
絶対の恋愛	倉田百三
青春をいかに生きるか	倉田百三
親鸞 全二冊	吉川英治

芋虫	江戸川乱歩
黒蜥蜴	江戸川乱歩
吸血鬼	江戸川乱歩
黄金仮面	江戸川乱歩
白髪鬼	江戸川乱歩
影男	江戸川乱歩
悪魔の紋章	江戸川乱歩
三角館の恐怖	江戸川乱歩
地獄の道化師	江戸川乱歩
蜘蛛男	江戸川乱歩
一寸法師	江戸川乱歩
陰獣	江戸川乱歩
パノラマ島奇談	江戸川乱歩
屋根裏の散歩者	江戸川乱歩
緑衣の鬼	江戸川乱歩
魔術師	江戸川乱歩
大暗室	江戸川乱歩
化人幻戯	江戸川乱歩
十字路	江戸川乱歩
暗黒星	江戸川乱歩
西條八十詩集	西條嫩子編

伊豆の踊子・禽獣	川端康成
雪国	川端康成
千羽鶴	川端康成
女であること	川端康成
みずうみ	川端康成
城のある町にて	梶井基次郎
蟹工船・党生活者	小林多喜二
貧しき人々の群	宮本百合子
伸子	宮本百合子
素足の娘	佐多稲子
いとしい恋人たち	佐多稲子
体の中を風が吹く	佐多稲子
振りむいたあなた	佐多稲子
風立ちぬ・美しい村	堀　辰雄
菜穂子・楡の家	堀　辰雄
大和路・信濃路	堀　辰雄
風の中の子供	坪田譲治
青春	伊藤　整
典子の生きかた	伊藤　整
感傷夫人	伊藤　整
女性に関する十二章	伊藤　整

吾輩は猫である	夏目漱石
坊っちゃん	夏目漱石
草枕・二百十日	夏目漱石
虞美人草	夏目漱石
坑夫	夏目漱石
三四郎	夏目漱石
それから	夏目漱石
門	夏目漱石
彼岸過迄	夏目漱石
行人	夏目漱石
こゝろ	夏目漱石
道草	夏目漱石
明暗	夏目漱石
文鳥・夢十夜・永日小品	夏目漱石
硝子戸の中	夏目漱石
漱石の思い出	夏目鏡子 松岡譲筆録
舞姫・うたかたの記	森鷗外
雁・キタ セクスアリス	森鷗外
山椒大夫・阿部一族	森鷗外
お目出たき人	武者小路実篤
幸福者	武者小路実篤

友情・愛と死	武者小路実篤
若き人々	武者小路実篤
幸福な家族	武者小路実篤
若き日の思い出	武者小路実篤
棘まで美し	武者小路実篤
真理先生	武者小路実篤
馬鹿一	武者小路実篤
人生論	武者小路実篤
人生雑感	武者小路実篤
人類の意志について	武者小路実篤
武者小路実篤詩集	亀井勝一郎編
痴人の愛	谷崎潤一郎
春琴抄・蘆刈	谷崎潤一郎
細雪（全三冊）	谷崎潤一郎
浮雲	二葉亭四迷
たけくらべ・にごりえ	樋口一葉 岡田八千代校注
高野聖	泉鏡花
武蔵野	国木田独歩
蒲団・一兵卒	田山花袋
田舎教師	田山花袋
雲は天才である	石川啄木

石川啄木詩集	伊藤信吉編
啄木歌集	久保田正文編
源氏物語（全三冊）	與謝野晶子訳
みだれ髪	與謝野晶子
野菊の墓・隣の嫁	伊藤左千夫
古事記物語	鈴木三重吉
カインの末裔	有島武郎
或る女	有島武郎
生まれ出づる悩み	有島武郎
一房の葡萄	有島武郎
惜しみなく愛は奪う	有島武郎
和解	志賀直哉
城の崎にて	志賀直哉
暗夜行路	志賀直哉
羅生門・鼻・芋粥	芥川龍之介
杜子春・南京の基督	芥川龍之介
蜘蛛の糸・地獄変	芥川龍之介
舞踏会・蜜柑	芥川龍之介
藪の中・将軍	芥川龍之介
少年・大導寺信輔の半生	芥川龍之介
偸盗・戯作三昧	芥川龍之介

角川文庫発刊に際して

角川源義

第二次世界大戦の敗北は、軍事力の敗北であった以上に、私たちの若い文化力の敗退であった。私たちの文化が戦争に対して如何に無力であり、単なるあだ花に過ぎなかったかを、私たちは身を以て体験し痛感した。西洋近代文化の摂取にとって、明治以後八十年の歳月は決して短かすぎたとは言えない。にもかかわらず、近代文化の伝統を確立し、自由な批判と柔軟な良識に富む文化層として自らを形成することに私たちは失敗して来た。そしてこれは、各層への文化の普及滲透を任務とする出版人の責任でもあった。

一九四五年以来、私たちは再び振出しに戻り、第一歩から踏み出すことを余儀なくされた。これは大きな不幸ではあるが、反面、これまでの混沌・未熟・歪曲の中にあった我が国の文化に秩序と確たる基礎を齎らすためには絶好の機会でもある。角川書店は、このような祖国の文化的危機にあたり、微力をも顧みず再建の礎石たるべき抱負と決意とをもって出発したが、ここに創立以来の念願を果すべく角川文庫を発刊する。これまで刊行されたあらゆる全集叢書文庫類の長所と短所とを検討し、古今東西の不朽の典籍を、良心的編集のもとに、廉価に、そして書架にふさわしい美本として、多くのひとびとに提供しようとする。しかし私たちは徒らに百科全書的な知識のジレッタントを作ることを目的とせず、あくまで祖国の文化に秩序と再建への道を示し、この文庫を角川書店の栄ある事業として、今後永久に継続発展せしめ、学芸と教養との殿堂として大成せんことを期したい。多くの読書子の愛情ある忠言と支持とによって、この希望と抱負とを完遂せしめられんことを願う。

一九四九年五月三日

昭和四十四年六月十日　改版初版発行
昭和五十三年五月三十日　改版十三版発行

定価は、カバーに明記してあります

著作者　小林（こばやし）秀雄（ひでお）
発行者　角川春樹
印刷者　中内あき子
東京都豊島区高田一ノ十二

角川文庫

作家（さっか）の顔（かお）

発行所　東京都千代田区富士見二ノ十三
〒一〇二　（振）東京③一九五二〇八
株式会社　角川（かどかわ）書店（しょてん）
電話東京（265）七一一一（大代表）

落丁・乱丁本はお取替えいたします

Printed in Japan　中光印刷・多摩文庫
0195-114107-0946(2)

昭和四三年（一九六八）　六六歳

「本居宣長」を『新潮』に連載中。

昭和三七年（一九六二）　六〇歳

「考へるといふ事」（一月号）など〈考へるヒント〉を『文芸春秋』に連載。「徳利と盃」「壺」「鐔」の〈芸術随想〉を『芸術新潮』四—六月号に発表。一〇月、「人形」「樅の木」「天の橋立」など一連のエッセイを『朝日新聞』PR版に発表。

昭和三八年（一九六三）　六一歳

「哲学」（『文芸春秋』一月号）など〈考へるヒント〉を連載。四月、「スランプ」などを『朝日新聞』PR版に発表。『無私の精神』を文治堂より刊行。六月二三日、ソ連作家同盟の招きにより、安岡章太郎、佐々木基一とソビエトに出発、一〇月一四日ヨーロッパ経由帰国。一一月三日、文化功労者として顕彰される。

昭和三九年（一九六四）　六二歳

「ソヴェットの旅」を『文芸春秋』二月号に発表。五月、『「白痴」について』（角川書店）、『考へるヒント』（文芸春秋社）刊行。七月、『論集・古典と美』（求龍堂）刊行。「常識について」を『展望』復刊一〇月号・一一月号に連載。

昭和四〇年（一九六五）　六三歳

三月、長女明子白洲兼正と結婚。「本居宣長」を『新潮』六月号より連載。一〇月、岡潔との対談『人間の建設』（新潮社）刊行。

昭和四一年（一九六六）　六四歳

一月、『小林秀雄対話集』（講談社）」刊行。五月、フランス政府文化使節ガブリエル・マルセルと対談。六月、『ドストエフスキイ』（講談社）刊行。七月、『常識について』（筑摩書房）刊行。一二月、『芸術随想』刊行。

昭和四二年（一九六七）　六五歳

六月より大岡昇平・中村光夫・江藤淳編集の新潮社版『小林秀雄全集』全一二巻を刊行。七月、『無私の精神』（文芸春秋社）、一一月、『古典と伝統について』（講談社）刊行。

四月―八月、「常識」以下一連の〈社会時評〉を『朝日新聞』に発表。六月、「菊池寛」を『文芸春秋』増刊号に発表。七月、『小林秀雄対話録』（新潮社）刊行。九月より新潮社版『小林秀雄全集』全八巻を刊行。「ギリシアの印象」を『中央公論』一一月号に発表。

昭和三一年（一九五六）　五四歳

発表誌を『芸術新潮』に移して「近代絵画」を一月号より連載（三三年二月号まで）。「ドストエフスキイ七十五年祭に於ける講演」を「文学界」八―一〇月号に連載。

昭和三二年（一九五七）　五五歳

二月、『鉄斎』（筑摩書房）を梅原龍三郎らと共編。一一月、ランボオ『地獄の季節』改訳版（岩波文庫）刊行。

昭和三三年（一九五八）　五六歳

一月二日、NHK第一放送で吉田茂と対談。四月、『近代絵画』（人文書院）刊行。ベルグソンを論じた「感想」を『新潮』五月号より連載（三八年六月号まで、未完）。一二月、『近代絵画』により野間文芸賞受賞。

昭和三四年（一九五九）　五七歳

「好き嫌ひ」を『文芸春秋』五月号に発表。「常識」を『文芸春秋』六月号に発表、以後同誌のエッセイは〈考へるヒント〉として続載された。七月、『感想』を創元社より刊行。一二月、芸術院会員となる。

昭和三五年（一九六〇）　五八歳

「見失はれた歴史」（『文芸春秋』一月号）など〈考へるヒント〉を連載。九月、『日本文化史研究』（新潮社）第八巻に「本居宣長―『物のあはれ』の説について」を発表。

昭和三六年（一九六一）　五九歳

「忠臣蔵I」（一月号）、「徂徠」（八月号）など〈考へるヒント〉を『文芸春秋』に連載。

昭和二三年（一九四八）　四六歳

六月、鎌倉市雪ノ下三九（現二―十三―十三）に移転、今日に至る。一一月、「『罪と罰』について」を『創元』に、「チエホフ」を『批評』に発表。秋、大阪で「私の人生観」を講演。一二月、湯川秀樹との対談『対話―人間の進歩について』（新潮社）刊行。この年創元社取締役に就任。

昭和二四年（一九四九）　四七歳

二月、『小林秀雄対話録』（創芸社）刊行。「鉄斎の富士」を『文学界』三月号に発表。一〇月、『私の人生観』（創元社）刊行。

昭和二五年（一九五〇）　四八歳

「秋」「蘇我馬子の墓」「雪舟」を『芸術新潮』一―三月号に発表。四月、「詩について」を『現代詩講座』（創元社）に発表。「或る夜の感想」「年齢」「偶像崇拝」など一連のエッセイを『新潮』五月号より一二月号まで連載。九月より創元社版『小林秀雄全集』全八巻刊行。

昭和二六年（一九五一）　四九歳

「ゴッホの手紙」を『芸術新潮』一月号より連載（二七年二月号まで）。三月、『小林秀雄全集』により芸術院賞受賞。四月、『真贋』（新潮社）刊行。「政治と文学」を『文芸』一〇―一二月号に連載。

昭和二七年（一九五二）　五〇歳

「『白痴』について」を『中央公論』五月号より連載（二八年一月号まで）。六月、『ゴッホの手紙』（新潮社）刊行。一二月二五日、今日出海と共にヨーロッパ旅行に出発。

昭和二八年（一九五三）　五一歳

一月、『ゴッホの手紙』により読売文学賞受賞。七月四日、アメリカ経由で帰国。

昭和二九年（一九五四）　五二歳

「近代絵画」を『新潮』三月号より連載。

昭和三〇年（一九五五）　五三歳

昭和一四年（一九三九）　三七歳

「満州の印象」を『改造』一・二月号に連載。五月、「歴史について」を序文として『ドストエフスキイの生活』（創元社）刊行。サント・ブウヴ『我が毒』（青木書店）刊行。一〇月、「神風といふ言葉について」を『東京朝日新聞』に発表。

昭和一五年（一九四〇）　三八歳

四月、『文学界』編集スタッフを辞した。五月、『文学2』（創元社）刊行。「オリムピア」を『文芸春秋』八月号に、「文学と自分」を『中央公論』一一月号に発表。

昭和一六年（一九四一）　三九歳

「歴史と文学」を『改造』三・四月号に、「パスカルの『パンセ』について」を『文学界』七・八月号に連載。九月、『歴史と文学』（創元社）刊行。「カラマアゾフの兄弟」を『文芸』一〇月号より連載。古美術に親しむ。

昭和一七年（一九四二）　四〇歳

「当麻」「無常といふ事」を『文学界』四・六月号に発表。九月、胃潰瘍で入院。「西行」を『文学界』一一・一二月号に発表。

昭和一八年（一九四三）　四一歳

「実朝」を『文学界』二・五・六月号に連載。八月、大東亜文学者決戦大会で「文学者の提携について」を講演、『文芸』一〇月号に発表。

昭和二一年（一九四六）　四四歳

二月、『無常といふ事』（創元社）刊行。五月二七日母精子没。六六歳。八月、明治大学教授辞任。一二月、「モオツアルト」を『創元』第一輯に発表。

昭和二二年（一九四七）　四五歳

「ランボオⅢ」を『展望』三月号に発表。七月、『モオツアルト』（創元社）刊行。一〇月、「光悦と宗達」を『国華百粋』に発表。

『文芸』一二月号に発表。以後今日まで多くのドストエフスキイ論を書く。

昭和九年（一九三四）　三二歳

「文学界の混乱」「レオ・シェストフの『悲劇の哲学』」を『文芸春秋』一・四月号に発表。四月、『続々文芸評論』（芝書店）刊行。五月、森喜代美と結婚。「林房雄の『青年』」を『文芸春秋』六月号に発表。「『白痴』について」を『文芸』九月号より連載。一〇月、ヴァレリイ『テスト氏』（野田書房）刊行。

昭和一〇年（一九三五）　三三歳

『文学界』一月号より編集責任者となる。一二年三月号まで同誌に「ドストエフスキイの生活」を連載。「私小説論」を『経済往来』五―八月号に発表。一一月、『私小説論』（作品社）刊行。

昭和一一年（一九三六）　三四歳

一月、「作家の顔」を『読売新聞』に発表、これを契機として半年にわたり正宗白鳥と「思想と実生活」論争を行なう。「長篇小説について」を『中央公論』五月号に発表。一二月、「文学の伝統性と近代性」を『東京朝日新聞』に発表、アラン『精神と情熱とに関する八十一章』（創元社）刊行。この年、明治大学で〈日本文化史研究〉を開講。また『東京朝日新聞』の〈槍騎兵〉などのコラムに社会時評などを執筆しはじめる。

昭和一二年（一九三七）　三五歳

「菊池寛」を『中央公論』一月号に発表。二月、『現代小説の諸問題』（十字堂書房）刊行。三月、長女明（はる）子誕生。「文芸批評の行方」を『中央公論』八月号に発表。一〇月、中原中也没。

昭和一三年（一九三八）　三六歳

「志賀直哉論」を『改造』二月号に発表。三月、『文芸春秋』特派員として中国に渡り、火野葦平に芥川賞を渡す。以後終戦まで数回大陸を旅行。「杭州」を『文芸春秋』五月号に発表。六月、明大教授に昇格。一二月、『文学』（創元社）刊行。この年創元社顧問となる。

一月、「志賀直哉の独創性」を書く（未発表）。五月、ボードレール『エドガー・ポー』（新しき村出版部）刊行。「芥川龍之介の美神と宿命」を『大調和』八月号に発表。一一月、「『悪の華』一面」を『仏蘭西文学研究』に発表。

昭和三年（一九二八）　二六歳

二月、大岡昇平と知る。三月、東大卒業。五月、単身奈良へおもむく。志賀家に出入りする。

昭和四年（一九二九）　二七歳

春、東京に帰る。四月、『改造』の懸賞評論に応じて「様々なる意匠」を書く。二席入選、同誌九月号に掲載された。『志賀直哉』を『思想』一二月号に発表。

昭和五年（一九三〇）　二八歳

「アシルと龜の子」を『文芸春秋』四月号に発表、以後一年間にわたって「横光利一」（一一月号）など文芸時評・作家論を同誌に連載、批評家としての地位を確立した。一〇月、ランボオ『地獄の季節』（白水社）刊行。

昭和六年（一九三一）　二九歳

「批評家失格」を『改造』二月号に、「谷崎潤一郎」を『中央公論』五月号に発表。七月、「文芸月評」を『東京日日新聞』に発表、『文芸評論』（白水社）刊行。小説「おふえりや遺文」を『改造』一一月号に発表。冬、母と鎌倉に移転。

昭和七年（一九三二）　三〇歳

一月、「正宗白鳥」を『時事新報』に発表。四月、明治大学文芸科講師に就任。「現代文学の不安」を『改造』六月号に、小説「Xへの手紙」を『中央公論』九月号に発表。一一月、『続文芸評論』（白水社）刊行。

昭和八年（一九三三）　三一歳

四月、「ジイド」を岩波講座『世界文学』に発表。「故郷を失った文学」を『文芸春秋』五月号に発表。一〇月、『文学界』を川端康成、林房雄らと文化公論社より創刊。「『未成年』の独創性に就いて」を

年　譜

明治三五年（一九〇二）

四月一一日、東京市神田区神田猿楽町に小林豊造・精子夫妻の長男として出生。父豊造は兵庫県出石郡に生まれ、当時東京高等工業学校助教授、のちに日本ダイヤモンド株式会社を設立した。二年後、妹富士子（高見沢潤子）が生まれた。

大正四年（一九一五）　一三歳

芝区白金今里町に住む。三月、白金小学校卒業、四月、府立一中入学。在学中富永太郎、河上徹太郎らと知る。

大正一〇年（一九二一）　十九歳

三月、父豊造没、四六歳。四月、第一高等学校文科丙類入学。本籍を芝区白金今里町七七に移す。最初の小説「蛸の自殺」この年か。

大正一三年（一九二四）　二二歳

七月、小説「一つの脳髄」を同人雑誌『青銅時代』に発表。一二月、石丸重治、富永太郎、永井龍男らと『山繭』創刊。

大正一四年（一九二五）　二三歳

二月、小説「女とポンキン」を『山繭』に発表。四月、東大フランス文学科入学。中原中也と知る。十一月、富永太郎没。長谷川泰子と住む。

大正一五年・昭和元年（一九二六）　二四歳

鎌倉、逗子に住む。「佐藤春夫のヂレンマ」を『文芸春秋』二月号に発表。一〇月、「ランボオⅠ」を『仏蘭西文学研究』に発表。

昭和二年（一九二七）　二五歳

清水孝純　小林秀雄のヴァレリー援用―「『悪の華』一面」について（「比較文学」第九巻、昭四一・一〇）
磯田光一　小林秀雄論―受難の現実性について（「批評」第六号、昭四一・一二）
谷沢永一　大正期文芸評論と小林秀雄（『近代文学鑑賞講座』月報二三号、昭四一・一二）
吉田凞生　小林秀雄―『ロダンの言葉』の問題（「国文学」昭四二・二）
中村光夫・大岡昇平・河上徹太郎・江藤淳・吉川逸治・福田恆存
　解説（『小林秀雄全集』全一二巻、昭四二・六―昭四三・五、新潮社）
秋山　駿　小林秀雄の戦後（「群像」昭四二・一一）

三四・六、弘文堂〉所収）

丸山　静　民族と文学―小林秀雄をめぐって（『岩波講座　日本文学史15』昭三四・八）

広末　保　小林秀雄の文学と古典（「文学」昭三四・一二。『前近代の可能性』〈昭三五・二、未来社〉所収）

平野　謙　文学・昭和十年前後（「文学界」昭三五・三―昭三八・一二）

村松　剛　「花」と宿命―小林秀雄の一句をめぐって（「文学界」昭三五・六）

佐伯彰一　小林秀雄と「象徴主義」（「解釈と鑑賞」昭三六・一一）

森本和夫　小林秀雄の美学と方法（同右。『存在の破砕』〈昭三九・三、現代思潮社〉所収）

吉本隆明　小林秀雄の方法（「解釈と鑑賞」昭三六・一一。『擬制の終焉』〈昭三七・六、現代思潮社〉および『近代文学鑑賞講座』所収）

大岡昇平　小林秀雄の世代（「新潮」昭三七・六―七。『近代文学鑑賞講座』所収）

小野二郎　小林秀雄とその亜流たち（「新日本文学」昭三七・九）

越知保夫　小林秀雄論（『好色と花』〈昭三八・三、筑摩書房〉所収）

越知保夫　小林秀雄の「近代絵画」における「自然」（同右）

清水孝純　小林秀雄とドストエフスキー（「比較文学」第六巻、昭三八・一一）

小笠原克　昭和文学史試論序―小林秀雄の軸（「文学」昭三九・一）

篠田一士　小林秀雄―ロビンソン的方法（「本」第一一号―第一七号、昭四〇・一―七）

中村光夫　人と作品（『現代文学大系42』昭四〇・五、筑摩書房）

大岡昇平　解説（『日本の文学43』昭四〇・一一、中央公論社）

作田啓一　実感信仰の構造―小林秀雄をめぐって（「展望」昭四〇・六）

秋山　駿　自己回復のドラマ―小林秀雄の一面（「文学界」昭四一・六）

佐藤泰正　小林秀雄とドストエフスキー（「批評」第五号、昭四一・八）

真船　豊　帰源院談話（「季刊文芸評論」第二輯。「本」第一〇号〈昭三九・一二〉所収）

中村光夫　小林秀雄の「罪と罰」（「素直」昭二四・五。『中村光夫作家論集1』〈昭三二・一、講談社〉所収）

寺田　透　小林秀雄論（「群像」昭二六・九。『現代日本作家研究』〈昭二九・一、未来社〉所収）

寺田　透　ゴッホ遠望（「TUP通信」第一二号、昭二八・七。『現代日本作家研究』および『近代文学鑑賞講座』所収）

寺田　透　私小説および私小説論（『岩波講座　文学5』昭二九・二。『文学その内面と外界』〈昭三四・一、弘文堂〉所収）

吉田健一　解説（『小林秀雄文庫』全五巻、昭二九・二―昭三〇・二、中央公論社。『日本の現代文学』〈昭三五・二、雪華社〉所収）

河上徹太郎　近代批評の先駆者―小林秀雄・人と作品（「別冊文芸春秋」四五号、昭三〇・四。『人生論読本』および『近代文学鑑賞講座』所収）

磯貝英夫　小林秀雄―その思惟形成過程の問題（『昭和文学作家研究』昭三〇・五、柳原書店）

河上徹太郎　解説（『小林秀雄全集』全八巻、昭三〇・九―昭三二・五、新潮社。『危機の作家たち』〈昭三二・五、弥生書房〉所収）

村松　剛　卒業論文をめぐって（『小林秀雄全集』月報第七号、昭三一・一一、新潮社）

佐々木基一　日本ファシズムと日本的芸術至上主義（『講座現代芸術V』昭三三・四、勁草書房）

中村光夫　小林秀雄論（「文学界」昭三三・五―七。『現代作家論』〈昭三三・一〇、新潮社〉所収）

大岡昇平　富永太郎の手紙（「声」一―九号、昭三三・一〇―昭三六・四）

橋川文三　「社会化した私」をめぐって―プロレタリア文学の挫折と小林秀雄（「文学」昭三三・一〇。『日本浪曼派批判序説』〈昭三五・一一、未来社〉所収）

寺田　透　小林秀雄論―その一面（「明治大正文学研究」第二五号、昭三三・一一。『絵画とその周辺』〈昭

中野重治　閏二月二十九日（「新潮」昭一一・四。『中野重治全集7』〈昭三四・七、筑摩書房〉所収）

矢内原伊作　理智の舞踊―小林秀雄の創作について（「崖」創刊号、昭一四・一〇。『顔について』〈昭三三・一〇、河出書房〉所収）

花田清輝　聖アウガスチンの感傷―伝記作者・小林秀雄（「旗」復活号、昭一四・一〇）

窪川鶴次郎　小林秀雄論（「文芸」昭一四・一一。『人間中心の文学思想』〈昭二二・一二、解放社〉所収）

平野　謙　自由と必然―小林秀雄著『歴史と文学』（「文学界」昭一七・一。『現代の作家』〈昭三一・九、青木書店〉所収）

杉山英樹　小林秀雄（『昭和文学作家論　下』昭一八・六、小学館。『作家と独断』〈昭二二・一〇、中央公論社〉所収）

平野　謙　小林秀雄と正宗白鳥（「現代文学」昭一九・一。『現代の作家』所収）

＊

小田切秀雄　「見え過ぎてゐる」といふこと（「近代文学」第七号、昭二一・一二。『増補版近代日本の作家たち』〈昭三七・一〇、法政大学出版局〉所収）

坂口安吾　教祖の文学（「新潮」昭二二・六。『昭和の作家たちI』〈昭三〇・一一、英宝社〉所収）

小田切秀雄　源実朝をめぐる斎藤茂吉と小林秀雄（初出不明　昭二二・九。『増補版近代日本の作家たち』所収）

高橋義孝　小林秀雄論（「思潮」昭二三・四・五合併号。『ぼくの文芸評論』〈昭三〇・三、講談社〉および『近代文学鑑賞講座』所収）

福田恆存　誠実といふ事―小林秀雄との出あひ（「季刊文芸評論」第二輯、昭二四・四。『現代作家』〈昭二四・二、新潮社〉所収）

中田耕治　小林秀雄論（「季刊文芸評論」第二輯）

雑誌特集号

小林 秀雄（「現代文学」昭一九・一、大観堂）

小林秀雄特輯（「季刊文芸評論」第二輯、昭二四・四、好学社）

特集・小林秀雄・人と作品（「解釈と鑑賞」昭三六・一一、至文堂）

雑誌・新聞・単行本所収論文

武者小路実篤　小林秀雄君の批評（「作品」昭六・九。『論集・小林秀雄』所収）

春山 行夫　印象批評の「典型」―小林秀雄氏の「文芸評論」（「三田文学」昭六・一〇。『論集・小林秀雄』所収）

瀬沼 茂樹　現代文芸批評の問題―特に小林秀雄氏の文芸批評の方法を中心として（「新文学研究」第四輯、昭六・一〇。『論集・小林秀雄』所収）

井上 良雄　文芸批評といふもの（「磁場」昭六・一一。『論集・小林秀雄』所収）

宮本 顕治　小林秀雄論（「改造」昭六・一二。『現代文学論大系6』〈昭二九・一〇、河出書房〉および『論集・小林秀雄』所収）

河上徹太郎　理智と小説について（「文芸春秋」昭七・一〇。『思想の秋』〈昭九・一一、芝書店〉および『論集・小林秀雄』所収）

唐木 順三　小林秀雄（「帝国大学新聞」昭八・一・三〇。『作家論　下』〈昭二四・一二、三笠書房〉および『論集・小林秀雄』所収）

戸坂　潤　文芸評論家のイデオロギー（「改造」昭九・八。『戸坂潤全集4』〈昭四一・七、勁草書房〉および『論集・小林秀雄』所収）

主要参考文献

単行本

本多秋五　小林秀雄論（昭二四・一、近代文学社。のち『転向文学論』〈昭三二・八、未来社〉所収）

佐古純一郎　小林秀雄ノート（昭三〇・一一、一古堂書店）

江藤　淳　小林秀雄（昭和三六・一一、講談社。昭四〇・一、普及版発行）

*

佐古純一郎編　小林秀雄（『人生論読本6』昭三五・一二、角川書店）

吉田凞生編　小林秀雄（『近代文学鑑賞講座17』昭四一・一二、角川書店）

*

大岡　昇平　わが師わが友（昭二八・一二、創元社）

河上徹太郎　私の詩と真実（昭二九・一、新潮社）

大岡　昇平　朝の歌〈中原中也伝〉（昭三三・一二、角川書店）

大岡　昇平　在りし日の歌〈中原中也の死〉（昭四一・九、角川書店）

*

大岡昇平・篠田一士・吉田凞生・堀内達夫編　論集・小林秀雄第一集（昭和四一・七、麦書房）

吉田凞生・堀内達夫編著　書誌小林秀雄（昭四二・四、図書新聞社）

人となるや等しく伝統という不思議な言葉で着色され、動かし難い第二の自然と化する。肉体が大地からあまり高く飛び上がれないように、精神も（少なくとも芸術の精神は）この穴から出てそう遠くには行けないものだ》

ここから『無常という事』へは一歩である。そしてこの「人類の記憶の穴」への思いが、翻訳文化」を「様々なる意匠」に終わらせず、逆に「伝統」を「習慣」として形骸化させないのである。

吉田凞生

的であり、倫理的であるゆえんである》

「チェホフ」（昭和二十三年）に述べられている彼の「倫理」性もこれと別のことではない。チェホフの舞台は一つの「社会」である。「誰も彼も他人の世界に対しては、お互いにちんぷんかんぷんですよ。それでいてともかく人類社会をりっぱに形成していますからなあ。共通のイデオロギイなんて空疎なものを、彼らは信じてやしない。飯粒各自の粘着力ですよ」

人間という「飯粒」はどうやって粘着するか。「せりふに仕立て上げた言葉の交換、これが交わりの原則だ。自己表現とは、いわば自分の声色を使ってみせることだ」（「或る夜の感想」）。これは徹底した「かたち」の思想である。しかし「実人生の芝居の奥には、もう一つの人形劇がある」。それは「死という人生最大の平凡事」である。「粘着力」はこの「平凡事」に由来する。

「ルナアルの日記」（昭和十年）も、この「死」による「倫理」の誕生を語ったものである。ここで小林氏はルナールの機知や皮肉や警句の才をいっさい抹消し、彼が「井戸の底」に根を下ろしていることを確認する。そしてルナールは、「私の眼は光っているが、私の胸は暗いのだ」というチェホフと同じ所にいる、という。「万人の胸にあいている」「小暗い穴」、そこに芸術の倫理性がある。これは横光利一も志賀直哉も、要するに日本の同時代作家が小林氏に示しえなかったイメージではなかろうか。

昭和十年は言うまでもなく「私小説論」の年である。有名な「社会化した私」の背後にはこのような思想が隠されていたのである。

《伝統とは僕らの生活の思い出が沈澱するいわば人類の記憶の穴だ。真理も虚偽もこの穴の住

ら理解されているはずである。

しかし一方小林氏がニイチェに深い共感を抱いていることも見落とすことはできないであろう。「フランス人で僕らにいちばんわかり難いことは、彼らの計算趣味だよ」（対談「現代文学とは何か」）と小林氏は言う。「計算」に「デモン」はありえない。「批評のデモン」は批評家の内奥の「渇望」にある。

《心理は暴露されるが、ひたすら彼が隠そうとしているものが、常にそこにある。それは真理の絶対性であり、そこにはドイツの伝統的精神の血が流れている。頑固な執拗な容赦のない精神の渇望が、憧憬がある》（「ニイチェ雑感」）

「決して眠り込んではならぬ意識」、「近代における最も禁欲的な思想家の過剰な精神力」、「止まる事を欲しない激しい批判精神の飛翔」、これらの言葉は小林氏のドストエフスキイ、その「限度を踏み越えた」作中人物を思わせる。事実「ドストエフスキイの生活」は「病者の光学」をエピグラフに引いている。

そしてニイチェの「自由」は、「物」に出会うより、「運命愛」に行き、「永劫回帰」にのみこまれる。ヴァレリイが小林氏の「見る」行為の深さを暗示するなら、ニイチェは「生きる」渇望を象徴しているのである。

チェホフについては、はやく「志賀直哉」の中に言及がある。

《この最も宇宙的な自意識を持った作家の笑いは常に二重であった。人間の偉大と弱小との交錯を透して生まれた。笑いつつ彼の口もとは歪んだ。彼の全作に定着された笑いが、常に理知

ぼ同時期に書かれているという事実も見のがすことはできない。氏の「伝統」というイメージは西欧をも描き出しうるほど精錬されているのである。宣長とロレンスをあわせ論じた「好色文学」（昭和二十五年）などもその好例ではあるまいか。

むろんこのような統一を可能にするには、両者が肉体化されている必要がある。その意味で「ヘッダ・ガブラー」（昭和二十五年）中の翻訳劇論は、小林氏の西洋文学理解の要諦を語っていると見ることができる。台詞が「俳優の肉声」に乗らなければならないように、西洋文学は翻訳また評論によって演じられなければならないのである。「翻訳は、いわば僕の原文熟読の一法に過ぎなかった」（「『テスト氏』の方法」）

青年期の小林氏の文学的源泉がランボオ、ボードレール、ヴァレリイなどにあることはよく知られている。このうちヴァレリイは昭和二年の「『悪の華』一面」や昭和七年の小説「Xへの手紙」に影を落としている。しかし書こうとして「いつも手にあまった」ヴァレリイ論、「『テスト氏』の方法」が書かれるのは昭和十四年である。「発見は何物でもない。困難は、発見したところを血肉化するにある」というヴァレリイの言葉はそのまま小林氏の信条でもあった。

主題は純粋自我の可能性である。ここで小林氏がくり返し強調するのは「見る」ことである。事物を解体することが秩序を作り、外界を見ることが自己を見ることになる「視力」である。こういう内と外との独特な照応が小林氏の「リアリズム」であり「自由」である。それは物質に対する「個人」と「精神」の一種の極限形態であって、たとえば小林氏の「近代絵画」に現われる画家の視力にも連なり、「志賀直哉論」に言う日本の伝統的詩精神の「リアリズム」もこの観点か

「武蔵野夫人」（昭和二十六年）の著者大岡昇平氏がその文学的青春を小林氏とともに送ったことはよく知られている。フィリピンから帰還した大岡氏にすすめて「俘虜記」を書かせたのも小林氏である。この「武蔵野夫人」評は長い友情の産物であるが、それがおのずから戦後文学の一特色に対する批評にもなっている。大岡氏の「事故」という観念はフィリピンの体験に裏付けられているが、小林氏はそれを生命の働きにまで収斂（しゅうれん）させることを望んでいる。作家における戦争体験というものの意味を考えさせる一文である。

「作家の顔Ⅲ」は外国作家論である。外国作家論における小林氏のライフ・ワークがドストエフスキイ研究にあることは言うまでもないが、ここでは小林氏の興味は小説よりも詩と思想に向けられる傾向を見せているようである。

近代日本文学は外国文学の影響を抜きにして考えることはできない。ただその受け入れ方は様様である。西洋に対する小林氏の姿勢は次の率直な言葉に尽きているであろう。「近代の日本文化が翻訳文化であるということと、僕らの喜びも悲しみもその中にしかありえなかったし、現在もまたないということとは違うのである」（「ゴッホの手紙」）

小林氏はかつて「故郷」も「青春」も失った自分たちにとって「西洋的」と「東洋的」の問題はなくなったし、そういう自分たちによって「西洋文学の伝統的性格」は「正当に忠実」に移入されはじめた、とも言っている（「故郷を失った文学」）。小林氏について「日本的」ということが言われ、それは正しいと思われるが、「無常という事」と「パスカルの『パンセ』について」がほ

小林氏が林氏に期待したのはこの「まんまるい心」にささえられた「新しい思想小説」であった。『壮年』でも諸人物の私的生活というものはほとんど顔を出さない。いっさいは思想に憑かれた諸人物の思想的交渉で統一されている。……僕は作者がもっぱら信ずるところをまっすぐに進むことを望むのである」（「林房雄『壮年』」昭和十二年）

島木健作も小林氏から「思想小説」「新しい私小説」を期待された作家である。林氏と小林氏は『文学界』創刊時からの同人であるが、島木健作はやや遅れて昭和十一年に加わった。翌年鎌倉に住み、小林、林両氏との交友を深めている。昭和十四年、満州開拓地を旅行、翌十五年『満州紀行』出版、同年末その補遺の形で『或る作家の手記』を刊行した。

小林氏にも「満州の印象」があり、島木健作の紀行と比較するとおのおの特色が明瞭になる。小林氏が一旅行者としての印象を守っているのに対し、島木健作は開拓民の生活のささいな問題から開拓行政に至るまで衝突する。小林氏が友情をもって指摘しているのは、島木の農民問題に関する知識と体験、それらをささえるデカダンスを知らぬ正義感、秩序と道徳の意識などが、かえって彼の内部の「作家」を不自由にしている点である。

川端康成氏は小林氏の文壇登場以前からの友人であり、『文学界』でも創刊時から一緒である。断片は別として、この「川端康成」（昭和十六年）まで川端論がないことがいささか不思議なくらいである。しかし二人の文章にはしばしば相互に引用がなされており、批評家としての呼応はかなり親密であったと思われる。おそらく川端氏の「小説家失格」が小林氏の「批評家失格」に呼応しているのであろう。

その典型的な例は「横光利一」（昭和五年）である。これは横光利一の名声を決定的にした評論と言われるが、ここで小林氏は「新感覚派」という分類や、横光の新手法などには全くとらわれていない。小林氏が見出したのは、横光の形式主義の奥にある心情であり、野心の奥にある「無垢」である。しかも心情が形式主義となり、「無垢」が野心となって現われるという現代文学の性格、またそういう性格をしいられる作家の「不幸」をも見のがさないのである。つまり「様々なる意匠」は世評にとどまらず、作家自身の内部にも、時代そのものの中にも存在するのであって、これをはぎとるところに、小林氏の同時代作家論のモラリッシュな色彩が生まれる。小林氏の友情とはこういう行為の別名である。

しかし横光利一は必ずしも小林氏の期待する方向へは進まなかった。小林氏は「紋章」（昭和九年）連載の当初、「何かこわれないもの」が生まれそうだ、と言っていたが、その期待も満たされなかったようである。「もうその先は、このつらい運命を見つめるのに堪えられず、ほとんど読む事をやめた」（「横光さんの思い出」）

横光利一における形式主義は、林房雄氏における唯物史観である。「青年」の刊行は昭和九年で、「林房雄の『青年』」はこの書評の形で書かれたものである。ただし「青年」の発表は昭和七、八年のことで、当時林氏はまだマルクス主義を捨ててはいなかった。文学の政治からの解放を主張してはいたが、「青年」は「マルクス主義的方法」によって書かれたのである。しかし小林氏はむろんそれにとらわれず、政治も歴史も、林氏の「まんまるい心」には及ばない、としている。「まんまるい心」はマルクス主義も、のちに林氏が傾いて行った日本主義も吸収する。

る佐藤春夫の作家的経歴は、彼がすでに「青春」を喪失していることを意味する。小林氏は佐藤春夫に批評的文学者を見ているのである。

「菊池寛論」（昭和十二年）は、当時「文壇の大御所」とみなされていたこの作家に、「私小説論」の「社会化した私」の先達を見出した評論である。この論文の背後には「読者」「大衆」の問題があり、それはジャーナリズムの膨脹に伴う「純文学」の風化という、昭和文学固有の問題につながっている。「志賀直哉論」（昭和十三年）が「リアリズム」との関連で論じられているのもそのためである。

しかし「菊池寛論」の美しさは、それが実行家の孤独を根底に潜めているところにある。「文人気質」を脱するとは「芸術」というロマンチシズムを捨てることであり、しかもそれについて何も語らぬことである、「文学の社会化」とは「読者」という生活者の中に自己を遍在させることである、という一種の無私が語られている。それが「志賀直哉論」の「静けさ」と異なるのは、「菊池寛」に暗示されている小林氏の決意が人間にかかわるものであるからである。戦後の「菊池寛」（昭和三十年）には、こういう無私の持つ感受性の鋭敏さと自己克服の意志がいっそう純粋な形で語られている。

「滝井孝作と牧野信一」（昭和五年）以降は、だいたい同世代作家についての論である。これらの評論では、小林氏と同じ時代的状況に置かれている作家の困難な創造の過程が共感をもってたどられ、その可能性が発見されている。ここでも世評が作家に与えた「様々なる意匠」をはぎとって、その作家の精神にまっすぐはいって行くという小林氏の姿勢に変わりはない。

青年期の小林氏の内的渇望の表現という形をとる。

小林氏が志賀論で一貫して強調しているのは、志賀氏の「眼」が「画家の眼」、すなわち「審美的で、端的で、頭脳の影響を受けぬ眼」（「大作家論」）である、ということである。あるいは小林氏は志賀文学において「自然」が「表現」と化していることに驚いていると言ってもよい。言葉はその観念性によってしばしば内なる「自然」を隠すが、志賀氏の言葉は画家の手のごとき「行動」であり、「自然」と直結している。小林氏が注目しているのは、志賀文学のそういう堅固な即自性である。

このような志賀論は、たとえば広津和郎の倫理的傾向を帯びた志賀論とは傾向を異にする。同時に、昭和四年という時点では、この志賀像を提出すること自体が「世の若く新しい人々」――同時代文学に対する批評を意味していた。言うまでもなく当時はプロレタリア文学の隆盛期だったからである。

「志賀直哉」に比べれば「谷崎潤一郎」（昭和六年）の構造はやや複雑である。小林氏はここで谷崎の「悪魔主義」の非西欧的性格を批判するとともに、その日本的感性の豊穣（ほうじょう）さについて語っている。これは小林氏の内なる西欧近代と伝統的感受性の重層的交錯の上に築かれた作家論であって、この小説論的認識はすでに「私小説論」を予告している。

「佐藤春夫論」の特色は、「才人」という大正的評価に現代的な意味を発見しているところにある。「才人」とは自己批評の過剰を意味し、それは散文芸術の「必要以上の点検」を「強制」されている現代作家の不幸に連なる問題である。また「田園の憂鬱」などを「全作中の逸品」とす

に普遍化されるべき問題であって、個々の特殊な生活事実に還元されることではなかった。思想は作家個人の言葉、意識、表現として引き受けられなければならなかった。「天才たちの悲劇」とはそういう劇である。

また昭和十一年は「ドストエフスキイの生活」の連載二年目であったことも考えなければならない。このことは、この論争の背景として三つの意味を持っている。一つは、ドストエフスキイの「生活」を知れば知るほど、作品との直接的因果関係はもとより、生活事実相互の関係も整然としたものではなくなり、矛盾に満ちたものになる、という自覚の深まりである。これは自然主義の再現リアリズムと相反する。第二は、ドストエフスキイという「天才」が対象に選ばれていることである。現実への屈従と自我の卑小化をたてまえとする自然主義的思考は、「天才」を認めない。それが復活するのは白樺派によってである。第三に小林氏の抱いていた普遍化の意図である。小林氏はそのころ『文学界』の座談会で、「ドストエフスキイの生活」を世界的水準の評論としたい、と言い、狭い所にこもっているのに飽き飽きした、と言っている。ところが自然主義はその狭い日本的現実への密着から生まれたものである。論争が生じるのは当然とも言えよう。

「作家の顔Ⅱ」で、「志賀直哉」から「菊池寛」までは、小林氏の先輩格に当たる大正作家――むろん当時は現代作家である――が論じられている。このうち「志賀直哉」は昭和四年の発表であるが、その原型はすでに大正十五年には完成していた。志賀直哉氏は小林氏が学生時代から尊敬した作家であり、その精神はランボオと並んで一つの理想であった。したがって志賀直哉論は

個人的創造の意味を根底から問い直したのである。

「作家の顔I」は、昭和十一年上半期に正宗白鳥との間に行なわれた、いわゆる「思想と実生活論争」である。表面に現われた主題はトルストイの家出問題であるが、その真の動機が白鳥の「思想の型」――自然主義的文学観に対する小林氏の「反抗」にあることは、本文に述べられているとおりである。論争は当然白鳥の「思想の型」と小林氏の「思想の型」との対決となる。この論争は正宗、小林という、異なった世代を代表するすぐれた批評家同士の文学観をめぐる論争である。

白鳥は戦後小林氏と対談して、島崎藤村を第一とする、と言っている（「大作家論」）。藤村は「小説はヘタだけれども、いかにして生きるか、どうかして生きたいということをよくつぶやいている」。言いかえれば、正宗氏の想像力は、人々が「文学（者）」に見ようとするあらゆる偶像を破壊して生活のほうへ下降する。「人生に対する抽象的煩悶に堪えず、救済を求める旅に上ったという表面的事実」に対する「甘ったれた感動」が白鳥の批判の的となる。大正期の人道主義的トルストイ像に対する自然主義文学者の訂正要求である。

白鳥は大正の末からは、小説家としてよりもむしろ批評家として活動していた。「文学は要するに絵空ごと」という否定的嘆声をモチーフとする白鳥の私批評に、小林氏はしばしば讃辞を呈している。しかし小林氏は想像力の生活への下降を肯じなかった。「文学」否定の精神では一致しながらも、小林氏にとっては「いかにして生きるか」は「作家の顔」――「第二の自我」の中

解説

作家論が批評の歴史に登場したのは新しいことではない。日本文学史を例にとれば、「古今和歌集」序に見える六歌仙の評などは作家論の嚆矢（こうし）と言えば言える。「紫式部日記」の和泉式部論に至れば、断片とはいえ、今日なお繙読（はんどく）にたえる秀抜さである。

しかしこれらを作家論とみなすのも、われわれがすでに批評における作家論の重味を経験して来たからである。言うまでもなく、作家が批評家の興味をそそって作家論を批評の一様式として独立させるに至ったのは、近代のことに属する。個人の存在、個人の内面がそれだけ重要な意味を帯びてきたからである。作家論は決して最初から与えられている様式ではない。近代日本文学史においても、「夏目漱石論」「田山花袋論」のごとく「――論」の表題で同時代作家を論じることが一般的になるのはやはり明治末の自然主義以降のことである。

小林秀雄氏はその批評家としての出発に当たって、「あらゆる天才らの喜劇」を書くという批評的信条を述べた。このことは氏の批評において、他の何にもまして作家論が重要な意義を持つことを示している。「天才らの喜劇」とは芸術家の精神の劇であり、彼らがその作品によって演じた人間劇である。これを書くという氏の信条は、氏の批評が現代における「個人」と「精神」の存在証明となることを選んだことを意味する。小林氏は作家論という形において、芸術における

の表情で、バングは、話をしながら、突然イプセン自身が何を見ているか感じたと言っている。当時、「餓え」を書いて評判になったクヌート・ハムスンが「ノールウェイ文学」という演題で各地を講演して廻っていた。彼の意見は、新文学は在来の外的リアリズムを捨て、潜在意識の大きな世界にはいって行くために、新しい内的リアリズムを取り上げねばならぬという説で、特にイプセンをはじめ、ピョルンソン、キイランドなど、旧文学の大家たちに対する痛快な攻撃が、各地で非常な評判を呼んでいた。ハムスンがオスローにやって来ると、イプセンが聞きに行くかどうか、行ったらどうなるか、という取りざたで、大騒ぎであったが、講演会が開かれると、招待されたイプセンは、やはり最前列の第一番の席にいた。彼は聴衆の視線などには全く無関心で、終始和やかな顔を講演者に向け、弾劾演説を熱心に傾聴した。彼は、これについてなんの感想も洩らさなかったが、「ソルネス」が書かれたのはその翌年であった。ついで彼は、「小さいアイヨルフ」を海に誘う鼠取りばあさんを描き、ライオンの死のような「ボルクマン」を描き、最後に、ソルネスという芸術家に「死から目を覚ました時」生前すでに死んでいたことをもういっぺん確かめさせた。彼のペンは、もう動かなかった。さて、伝記作者は、イプセン夫人が見たというイプセンの幕切れの演技について記している。長いこと病牀にあって、絶望だと言われてからも、彼の頑健な肉体はよく堪えた。ある朝、誰ももう動くとは信じなかった彼の上半身が、突然ベッドの上で起き上がった。彼の眼は何かを凝視していたが、やがて口が動き、彼は大声で、はっきり言った、「ところが、違うんだ」

（昭和二十五年十二月）

ンは、いかにもそれが唯一の正しい解決だ、しかし解決は延びるんだよ、人間生きているとは、希望が捨てられぬという意味だからね、と悲しそうに答えたそうである。

ところで、登場人物に勝手に解決を与えたり与えなかったりしていることが、美とか真実とかの探求であると信じている劇作家という風変わりな職業はいかなる悲劇となるか。「建築家ソルネス」はついに神も人間も棲（す）めぬ、空虚な尖塔を築き上げ、その頂から墜落して即死する。イブセンが「ソルネス」を書いたのは、余生を過ごすために、長年の外国生活を打ち切って、故国に還ってからである。世界的名声が、彼の周囲を取り巻いていたのはもちろんであるが、イブセンの伝記を読む者は、あたかもシルクハットとフロックコートと手袋と蝙蝠（こうもり）傘で、名声に対し完全武装してしまったような不思議な人間の姿を、嫌でも認めなければならない。何かと言ってはイプセンを中心とする催しものや集会が開かれた。政治団体は右翼、左翼に別れ、学生は学生、老人たちは老人たちで、めいめい勝手な集会を開催して、イプセンを招待したが、彼は規則でも遵（じゅん）奉（ぽう）するように、これに応じ、常にきわめて形式的な答辞を行なったそうである。この名優は、各国で演じられる芝居の上演料、発刊される本の印税の瑣細なめんどうな計算まで、独演して決して誤ることはなかった。ヘルマン・バングという人が、モオパッサンについて講演した時、招待されたイプセンは、フロックコートを着て最前列に来ていたが、膝の上のシルクハットを弄（いじ）り、まるで聞いていないような様子だったが、モオパッサンは、人間の死を、動けない肉体に間断なく卵を生みつけようと群がる蒼蠅（そうよう）に譬（たと）えたという話になると、突然イプセンは顔を上げ、講演者を見据えたが、それは、まるで動物園のライオンが檻（おり）の中から、夜空に見入っているような悲哀

私がはじめてイプセンの作に接したのは、高等学校時代に読んだ「ヘリゲランドの勇士」であるが、この北欧の伝説の哀愁は、丸善から買って来たエブリマンズ・ライブラリイの匂いと混じて未だ忘れることができない。晩年のイプセンは胸の中に消えずに燃えている伝説の火に悩むのであるように思われる。彼の「ヘッダ・ガブラー」は、フロオベルで言えば「ボヴァリイ夫人」のような意味合いの作であり、ヘッダはエンマのように、日常生活がどうしても満たしてくれぬわけのわからぬ願望を抱き、水平線の濃霧のうちに白帆の影を求めている難破した水夫であって、イプセンもまたヘッダは私だと言っているようだ。ヘッダはエンマのように、わけのわからぬ願望を生活に試みてみようとはしないが、ヘッダの倦怠（けんたい）は、決して有閑や教養から来るものではない。彼女は、作者から、運命の神の言葉は聞くが、人間社会の言葉は聞かぬ伝説の女の魂を分たれているのである。イプセンのボヴァリスムは雪や峡湾（フィヨルド）や海を曳（ひ）き摺って、近代生活のうちに流れ入り、ノラもヘッダもレベッカもエリーダもエルラもみんな押し流す。誰一人救ってやらぬとは、なるほど奇怪なフェミニストである。「海の夫人」では、細君に憑（つ）いた魔物は、幕切れでとうとう姿を消すようだ、それも夫婦が絶望したあげくの果てにである。「小さいアイヨルフ」の夫妻は、最後に希望めいたものをつかんだような様子だが、二人は最愛の息子を殺している。エルラはグンヒルトと和解したらしいが、「ボルクマン」の死骸の傍でである。要するに、そんなことで安心するには、見物はもう長々と無気味な話を聞き過ぎている。「幽霊」の母親は、毒薬を持って息子の前で逡巡（しゅんじゅん）しているうちに幕が下ろされる。ある人が、イプセンに、ああいう事態では、やはり思い切って決行するのがいちばん正しい唯一の解決でしょうね、と言うと、イプセ

その力は黙している。何を目当てに、こんな奇怪な悲劇を明るみに出すため、これほど精巧綿密な工夫はなされたか、それが全く不明なところが、怪談のいちばん無気味なところである。ヘドヴィックは小娘ではない。彼女の自殺の心理はヘッダのより単純だと主張する理由は少しもない。贋予言者の一人と言ってもいいのだ、「十四歳の子供がこんなことをするわけがないのだが」

「人形の家」と「幽霊」の革新的な新しさに度を失った世論に対し、イプセンは「民衆の敵」で抗議した。もっとも抗議だったか嘲弄だったか知れたものではないのだが、保守派はデモクラシイの愚劣さを眺めて喝采し、急進派のアナーキストは、己れの社会哲学の反映を認めて満足するという妙な始末になった後、イプセンは、自作に関するいっさいの弁解も解説も止めてしまった。イプセンの仮借ない自己批判は、「ブラント」以来、その作の劇的テーマや劇的シチュエーションの眼を奪うような強い色彩の裏に隠れて、陰気な執拗な歩みを続けていた。彼は「人民の敵」のストックマンに、自由主義者とは、自由人が迎え撃つべき最も狡猾な敵だ、と言わせる。一人で立つ人間がいちばん強い、と言わせる。しかし、作者自身は、裏に隠れていて、何も言いはしないのである。と言うのは、彼の晩年の諸作のうち、ただ一つ怪談めいたところのないこの作品は、はなはだ皮肉な狡猾な姿をしているように見えるという意味だ。彼は抗議を止めてしまった。諦めたのではない。おそらく内心の疑惑はいよいよ熟してくるばかりだったからである。虚偽は確かにいつも大衆の側にあるが、一人で立つ者は、はたして強いかどうか。真理は自分が知っているが、残念ながらそれは合理的な真理ではない、正直に語れば怪談めいてくる真理をもって、抗議や勝利がはたして可能であるか。

から、自分の死亡広告をして廻る、年老いたオスワルドのような医者を、ノラの周りにうろつかせている作者の用意は、何のためか。医者の呪（のろ）いは、劇中でいちばん敏感な彼女だけにかかっているのである。彼女を愕然（がくぜん）とさせたものは、新しい知識でも教養でもむろんないが、自己発見というようなものでもない。それは、何かしら得体の知れぬものだ。彼女は、自分の無邪気な生の力が、そのまま何か野性的な暗い邪悪な本能の色を帯びてくることに慄然としている。彼女が言う奇蹟とは、すでにオスワルドが叫ぶ太陽を予告しているように見える。彼女は、もう充分に魔性である。

「四十五歳の女と関係し、彼は怪談を書きだした」というチェホフの言葉が、ふと思い出されたが、イプセンもノラを扱って以来怪談を書きだしたのである。イプセンというフェミニスト写真師と言ったストリンドベルクは見損った。名優の名演に酔った見物の眼には、「ロスメルホルムス」の舞台に、白い馬が見えたかもしれないし、「海の夫人」の舞台では、海から来た男の姿は見えなかったかもしれない。「野鴨」に現われた象徴主義などという曖昧な言葉を使う必要はあるまい。これは、観察と批判の果てに語りだされた比類のない怪談である。

私が「野鴨」を読んだのは、二十年以上も前のことだ。再読して、ここには、私の青年期に合点の行くようなことは、ほとんど何も書かれていないと思った。「ブラント」の予言者が雪崩（なだれ）で死んでから二十年経つと二人の贋予言者（にせよげんしゃ）が現われ、うぬぼれ、冗談、利己心、虚栄心、愚鈍、滑稽、そういうものばかりを携えて、悽惨（せいさん）な悲劇を編み出す。むろん、作者はもう説教などを信じていないが、これは攻撃でも諷刺（ふうし）でもないようだ。作者の異様な沈着と冷静とが感じられるが、

工夫されたに違いない原作者の台詞は、ヘッダの天性の美声をもってしてもしどろもどろにレーヴボルグだけにしかわからぬ会話になる。レーヴボルグはムニャムニャ言ってひとりで大きく眼をむく。もし、金科玉条の観ある翻訳台本に、演出家特に俳優諸君の協力により、イプセンの精神を推察して、大胆な意訳翻案が行なわれなければ、翻訳劇公演の前途は暗いであろうと思われる。

ヘッダが死ぬと、呆然自失したブラック判事が、やがて気を取りなおし、こんな批判をする、人間は、こんなことをするものではないのだが、と。今度、「人形の家」を読み返してみたが、ノラの家出を見送ったヘルマーは同じことを言ってもいいのだ、と気づいた。ノラは女権論者を喜ばせば済むような女ではない。ノラという女の裡にヘルマーが人間を認めなかったという理由で、彼女は逃げ出すのだが、ノラという人間の裡に、ヘルマーが女を認めなかったら、やっぱり彼女は逃げ出すだろうとは、イプセンがよく承知していた処である。世の中とは男の世の中だと気づいたノラの終幕の演説口調は、おそらく見物をうならせたに相違ないが、よく読んでみると、ちっともそんなあんばいのものではない。彼女には、言葉が見つからない、本当に感じているものを言うことができない、そういう台詞なのである。ノラに扮した、あるドイツの女優は、幕切れで、どうしても家を出て行くのが嫌だと言い張り、ついに家出をしないノラという新型を発明したそうであるが、彼女の説では、ノラの家出の心理は不合理で不可解であると言う。私に言わせれば、もし彼女が幕切れで一発ズドンとやったら名優と言うべきである。ノラが、世の中とは男の世の中にすぎないと気づいたことなど、作者としてはたいしたことではなかったろう。第一幕

して悟る処があったのを思い出す。どんなに散文化されても台詞は散文にはならない。俳優の肉声に乗り一種の歌として聞こえて来なければ、その本当の意味は現われるはずがないから。

「幽霊」が評判をとった当時、「ルーゴン・マッカール」のゾラの評判もたいへんなものであった。ある人が、イプセンに、ゾラの作をどう思うか、と訊ねたら、イプセンは、ふん、ゾラのことなら家内と子供にまかせてある、と答えたそうだ。おそらくこの時、イプセンは、人には言われぬ演劇的処理の苦痛を思っていたのだと推察される。ゾラはオスワルドに言う、「舞台どころではないぞ、さっさと下りたまえ、君には親父の遺伝がある」。イプセンが、やって来る。「なるほど廃人だ、もう口も利きたくはあるまい、だが、もういっぺん出てみるんだな、台詞はなんとか工夫しよう」

事件や行動から性格へ、性格から心理へと赴（おもむ）く近代文学の強い傾向を演劇も辿った。イプセンの晩年の諸傑作では、事件はすべて過去に起こってしまったと安心した人々が、過去という恐るべき幽霊の力を計量することは、愚鈍な人間の力に余るがまゝに、お互いにわかったつもりの聡明な心理的会話を取り交しているうち、事件の幽霊が現われるという仕組である。この象徴的事件を構成するものは偏（ひとえ）に台詞であって、イプセンの処理は、この点に集中されたに違いないのである。いかにして日常会話の観念を台詞という象徴的動作そのものと化するか。この音楽家は、台詞という音符を五線紙の上に記しておいたのだが、そのまゝ演奏できた俳優は幸運である。わが国の舞台には、忠実な学術的翻訳という過去の幽霊が立ち現われ、名優もひたすらこれを忠実に発音しようと悩んでいる。この処まことに劇中劇とも称すべく、観客席の隅々まで透るように

たので、演劇概念の根本が動揺したわけではない。しかし、そこには、どうしても劇における散文的手法の過信という勢いは生じたのであり、西洋でもおそらくそういうことになったと推察されるが、わが国ではこれはひどいことになった。「お芝居」に対する侮蔑反感は、知らず知らずのうちに醸成蓄積されて、ついに福田恆存作「キティ颱風」のごとき、作者みずから、私には役者などという専門家は不要であると公言しかねない演劇風散文の出現を見た。この散文の美点については、すでに提灯を持ったことがあるから、ここでは天罰覿面（てんばつてきめん）とでも言っておく。冗を逃れば、近代演劇が近代散文文学の付属物として、到来し翻訳され、書架から舞台に向かって歩いたという結果の現われなのである。

演劇が、発生的に、詩や音楽や舞踏に、固く結ばれていたということは、きわめて自然なことに思われる。そういう言わば演劇という木に、自然に生じた花や実の、純粋な演劇を考えた上での処理が、古典劇の厳格な約束や形式を生んだと言えよう。近代劇には当然同じものの新しい処理が要（い）る。たとえばイプセンの天才はこの処理に現われたのであって、彼の問題的思想やフロイト的心理学なら、その他の世界にもその代わりはいくらもあったであろう。「幽霊」の独創性は、作者が遺伝の悲劇に気づいた処にあったのではなく、ギリシア悲劇という範型に改めて着目した処にある。

学生時代、辰野先生のモリエールの講読を聞いていて、私はおもしろくもおかしくもなかった。こんな高尚な喜劇は御免であると思っていた。ある時、これで見物は笑うんですか、と愚問を発すると、先生は答えた、笑うさ、ゲラゲラ笑うよ、君は落語を本で読んで笑うかね。私は翻然と

通しているのだ、疎通していないという考えでは何事も始まるまい、ただ途中に翻訳台本という邪魔がある、理屈に合わぬ考えのようだが、正直なところ、これがその時の私の感じそのままなのである。日本の俳優の自由と自信とを阻（はば）んでいるのは、イプセンという西洋の詩人ではない、翻訳台本という癌（がん）である。なぜ切開しないか。むろん少々滑稽な言い方であるくらいは承知しているが、素人には素人なりに岡目八目もまたあろうかというつもりだ。

劇の翻訳は、詩の翻訳と同様、一種格別な翻訳の苦心を要求しているはずのものだが、今日まで西洋近代劇は、おそらく散文並みの翻訳を通じて紹介されてきたのである。翻訳者たちは世の大勢に従い、西洋近代小説の読者を目当てに、活字を通じて西洋近代劇を提供してきたのであって、彼らの眼中には俳優も観客も実は無かったのであり、イプセンをおやりか、拙訳（せつやく）でよろしかったらどうぞ、と言っていたのである。俳優も演出家もいい面（つら）の皮であるが、そこはまたよくしたもので、たとえばイプセンの翻訳本は、あたかもイプセンの思想のごとく神聖なものと映り、なにしろ思想を演ずるのであるから、その解釈にばかり多忙を極めていた次第であった。大ざっぱに言えば、これが翻訳劇史を動かしてきた情勢であり、また、情勢という厄介（やっかい）な力は、その大ざっぱな性質にあるとも思われる。

歌舞伎劇の封建性を攻撃して得々たる時期はすでに過ぎたが、新劇はさて何を反省すべきかについて態度を明らかにしていないように見える。近代劇の運動は、従来芝居にはならぬと思われたものを芝居にすることに着目した運動で、言わばバルザックの「人間劇」概念の応用運動であり、ここに行なわれた変革は、劇的シチュエーションの、平凡な日常生活への大胆な移転にあっ

とかガブリエル・レジャーヌとかいう名女優こそ、イプセンの真の翻訳家であったと言うのである。もっとも、俳優側から見ると「人形の家」以後、イプセンの悲劇は、いかにも名女優の成功を熱望しているふうに書かれていて、成功した女優さんは誰もイプセンに会いたくなったそうで、おかげさまでとやると、イプセンはいつも「貴女のために芝居を書いた覚えはない」と言い返したそうだが、イプセンの臍曲がりは、彼の勝手で、どうでもいい。名優が悪訳を突破した、突破するにはおそらく台詞の上で直覚による大胆な自由な発明が敢行されたであろう、ということ、それだけには格別問題はないとしても、これをわが国で行なわれている翻訳劇に照らしてだんだん考えを進めてみると、翻訳劇のみならず、新劇一般が、言わば隠し持っている大きな問題に触れてくるように思われるのである。

実は、私は、この考えの端緒を、「ヘッダ・ガブラー」の公演の印象から直接得たのである。私は、はじめからこの印象の分析以上のことを書いているわけではない。どうしてこう俳優諸君はなんとなく元気のない感じなのであろうか。なるほど陰気な芝居である。陰気な芝居を陽気にやって欲しいと言うのではない。役者というものは、見物を呑んでかかって、威張りくさっていて然るべきものであろう。歌舞伎役者のいい気なうぬぼれにも、見物がそれを求めている限り、正当な理由がある。芝居に化かされに行く楽しみである。幕が揚がれば、俳優だけが王者であり、原作者とか演出家とか、そんなよけいなものは消えてなくなるのが、芝居の定法であろう。私は、絶えずイプセンという決して登場しない俳優の影を追って坐っていた。これは見物としてはつらいことであった。その時私はこう思った。たとえばイプセンと田村秋子さんとの間では意志は疎

ん坊も死んでしまったことをふと考えたので、連れの者に、「君は、ヘッダが妊娠しているとは知るまいな」と言うと「へえ、しかしなぜさ、そこまで気を廻さなくてもよかろう」と彼は言った。彼は教養ある敏感な男であるが、ぶっつけにこの芝居を見ては、ヘッダの妊娠に気がつきようもなかった。道理は彼の方にあるようである。イプセンは、ヘッダの妊娠を、テスマンの小母の台詞を通じて、最初の幕でほんの少し、最後の幕でほんの少し匂わせる。匂いを嗅ぎ分ける分けぬで、見物のヘッダの見方はよほど変わってくるはずだ。今度の公演では、どうも演技者は、見物に犬のような嗅覚を要求している様子であった。しかし、これはただ俳優の演技いかんの問題ではあるまい。翻訳台本に関係してくる処も大であろう。試みにプロゾルの仏訳を開けてみたら、記憶から言うのだから断言はできないが、実験劇場の台本よりよほどはっきり匂わせた台詞になっているように思われた。ところが、次いで竹山道雄さんから拝借した Halvdan Koht の「イプセン伝」を読んでいたら、プロゾルの訳は悪訳だという一節に出会った。そうなっては、私にはもう何やらわからぬ。この評家によると、イプセンの台詞というものは非常に微妙なニュアンスを持ち、英訳も独訳もだめだという。本国人にかかっては、いずれ名訳なぞ存在するはずがあるまい、と思って読んで行くと、なかなかおもしろい意見がある。翻訳というものは、片手間仕事になりがちなものであるし、また、翻訳家には、得て詩人的直覚を欠く者が多い、のみならず、たとえばプロゾルの場合のように、ひょんなことから翻訳権を独占してしまうという不都合もあって、イプセン劇は悪訳だらけとなり、作者の真価を外国人に問うについての障碍をなした次第であったが、ついにこの障碍を破ったものは名優の出現であったと言う。エレオノラ・デューゼ

あたりまえな見解だけを保持するのは、案外骨の折れることである。この見解を行なう喜びや苦しみを味わっている人々も、意外なほど少ないものである。これは「文明論之概略」という名著の急所を成すと私には思われた考えであり、そのことについて書いたのは、もうずいぶん以前のことだが、時勢が大きく変わった今日でも、考えは変わらない。文化の過去の見取り図や将来の設計図をあまり信用せず、現に見えている文化の生態を見ている限り、同じ考えが、私の念頭を去らない。そういう次第で、「ヘッダ・ガブラー」を見物しながら、いかにも西洋文化の純粋なまじめな意識的実験に立ち会っている想いがした。見物にもいろいろあるだろうが、私などは、実験劇場には最もふさわしい見物として拍手を送った、と自分では勝手に思っている。

西洋の文学が、私たちに到来する際、まず翻訳という大実験を経るということは、よほどの大事であると思われるが、今日のような翻訳文学の氾濫時代になると、日本語と外国語とが形影相照らすのを見て、いかなる観をなすか、というような問題で苦労していては、訳者も仕事が間に合うまいと思われる。翻訳がめんどうな微妙な実験であるというようなことは、大勢としては、しだいに忘れられて行く。読者の方にも、翻訳文学を、新聞の外国電報を読むように読んで了解するという傾向があるであろう。ところが、翻訳劇となると、そうは行かない。言わば、翻訳は舞台の上で、身をもって行なわれねばならぬ。原作の西洋の男女と日本人の所作や台詞とは、形影相照らし、みずからに問い相手に計り、一種きわどい魅力を実現して、刻々に見物の心をつかまねばならぬ。これは貴重な実験である。

ヘッダが自殺して幕が下りた時、私は、なんという理由もないのだが、ヘッダのお腹にいる赤

「ヘッダ・ガブラー」

実験劇場の「ヘッダ・ガブラー」の公演を見て、種々の感想を得た。

実験劇場なぞと妙な名前のようだが、明治以来、新劇は、イプセン劇の公開的実験を重ねて今日に及んでいると考えれば、そんな名前も、理屈に適（かな）って妙であるとも言えるだろう。むろん、皮肉ではない。私たちは、わが文化国家という実験劇場にあって、皆多かれ少なかれ俳優であり観客であることを強いられている。不平を言っても始まるまい。むしろ、福沢諭吉の楽天主義は、今日でもまだ有益だと思っている方がいいだろう、彼の考えによれば、われわれは、西洋文明という異物の到来によって、「あたかも一身にして二生を経るがごとき、一人にして両身あるがごとき」幸運を経験している。これは「すでに体を成したる文明の内にいて、他国のありさまを推察している西洋人輩」にはとうてい味わうことのできぬ日本の識者の僥倖（ぎょうこう）である、という。ところで、彼の楽天主義の美点は、彼が次のように考えるところにある。僥倖とは何か、「僥倖とは、すなわち実験の一事」である、自国にあって、他国が実験できるという好機をつかんでいるということだ、「一生相比し、両身相較し、その前生身に得たるものをもって、之（これ）を今生身に得たる西洋文明に照して、其形影の互いに反射するを見ば、はたして何の観を為（な）す可（べ）きや」。しかし、実験嫌いのイデオローグにも、国運を賭しても実験がしてみたい革命家にも関係のない、こういうごく

しく静かに奇妙な爆発を起しているのに立ち会うようだ。こんな散文を書いた人は、彼の前にも後にもない。

⁂

ニイチェの哲学は、体験の哲学とか生の哲学とかと呼ばれている。ジンメルは、後代の思想家へのニイチェの贈物は、生という近代的世界観の解決概念だという。そんなことで誰が間違うものか。贈物は、依然として危険であるし、ニイチェは、もっとはっきりした巧みな言葉を遺している。

「私は一つの運命であった」と。

（昭和二十五年十月）

除いて。彼の考えによれば「悪の華」という詩を書いたこの「半気違い」だけが「デカダンスの心理学」に通暁していたからである。当代の哲学が「純粋学問」となって死ぬのは、デカダンスに関する哲学的知恵を持たぬからだ。患いも悪も知らぬからだ。彼が「悲劇の誕生」で、ディオニュソスの名の下にワグネルを考えていた時、彼を見舞った創造の観念とは、どうしてあのような大病人に、あのような正確な厳密な表現形式が可能かという驚きに他ならなかったのだが、ワグネルという実際の怪物は、勝手にひとり歩きしていたのである。ワグネルが必要としたのは観念ではない。聴衆と成功とである。そしてそれは、誠実な芸術家としての本心からの欲求であり、必要であった。名誉欲も俳優気質も官能もぜいたくも狡猾（こうかつ）も、ことごとく、魔術師のように、音楽に変える大手腕を持っていたが、彼にしてみれば、それはあるがままの自己表現であったろう。ワグネルは、讃められれば喜んだが、非難などには、たとえニイチェの非難であろうと、全く興味がなかった。ニイチェは、これを「殺人的侮辱」と呼んだが、ワグネルには、ニイチェを怒らした哲学上の変節などというものはない。ワグネルの哲学は、初めから和声的器楽の組織構造に規定されていた。ニイチェの炯眼（けいがん）に、どうしてそれが見えていなかったはずがあろう。ニイチェは、ワグネルとの離別が、およそ芸術というものへの否定となることをよく意識していた。それは、止まることを欲しない激しい批判精神の飛翔（ひしょう）である。彼が詩人でなかったことを嘆くのは愚かであろう。彼は無比な散文を遺した。「ニイチェ対ワグネル」は、彼の散文中の傑作である。彼の批判という音楽は、ワグネルを否定して、大きな円を描いて進み、また「悲劇の誕生」まで還って来るようだ。まだ聞こえぬ音さへ聞き分けているようだ。分析と象徴とがいっしょに、激

みつけられた「教養ある賤民」の安心した懐疑主義や相対主義から、現代という母体にいたる事はできない、彼らには自己表現というものが欠けているから。これが、ニイチェの信条であり、歴史感覚であった。この感覚が、複雑で矛盾に充ち、多感で不安なワグネルという人間が、およそ当代の弱点という弱点を、意識して勇敢に背負って出発していることを見抜いた。青年期に青年らしさがいちばん難かしかった青年を、またジークフリートという刻苦した大人だけが産出し得た青年を見抜いた。

「バイロイトにおけるワグネル」は「教育者としてのショオペンハウエル」のようにすなおな論文ではない。ニイチェはショオペンハウエルとは、静かに別れたが、ワグネルの場合はそうは行かなかった。ここでも大事なのは、同時代人への反撃ではなく、ワグネルへの愛だが、この愛は相手とあんまりその苦痛を分ち過ぎているのを、すでにみずから知っているように見える。ニイチェという反フェミニストは、何もかも見抜くことによって燃える愛しか信じなかったのである。彼のワグネルへの讃嘆には苦いものがあり、憤慨にはつらいものがある。彼の書くものに現われるワグネルは、彼が当代で天才たることを信じたただ一人の女のような姿に見える。「男らしい女なぞ、こっちから逃げ出す。女らしい女なら向こうから逃げ出す」。しかし、問題の出発点は心理学にはなかった。ショオペンハウエルは、ニイチェにただ哲学者の覚悟をもたらしただけだが、ワグネルは、患った現代において、どんな健康が、これから創造できるだろうかという課題として現われた。

ニイチェは、ワグネルを理解するという言葉を誰にも許さなかった、ただ一人ボオドレエルを

一種の疎遠と安堵の感をもって、初めてその眺めに接し得る唯一の方法である。すべて愛するものは音楽を聞いて思う、これは私のことだ、私の代わりに語っているのだ、音楽は何もかも知っている、と」

これは、ニイチェにおける音楽の観念の動きを、みずから高速度カメラで写してみたものである。音楽に意識の心地よい眠りを求める善良な人々には、これは奇妙な動きであろう。善悪の彼岸が味わいたいなら、まず悪人たるを要する。ニイチェにとって、生とは、決して眠り込んではならぬ意識のことである。音楽は眠ってはならぬ意識が呼吸する、彼の言葉で言えば「倫理的空気」だ。彼のような、抒情が理論を追い、分析が情熱を追う、高速度な意識には、音楽の速度しか合うものがない。

こういうふうに考えてくれれば、ベエトオヴェンを非常に尊敬していたニイチェに、音楽は何故ぜひともワグネルでなければならなかったかを推察することができる。ワグネルの音楽は、ベエトオヴェンの音楽と同様、音楽の一流派というようなものではない。ワグネルは、ベエトオヴェン以後に現われた最初の新しい音楽上の普遍的な意識である。彼の新しさは、言わばシュウマンが一旋律の上に行なったスペクトル分析のごときものを、和声音楽の全組織に行なったところにあるのであり、ニイチェが同時代人としてまず惹かれたものは、この大分析家の意識の多様性であった。最も近代的な多声的資質であった。近代が彼の敵だったのは、道徳が彼の敵だったのと同じ意味しかない。これまでのいっさいの道徳の問題に、真の道徳性そのものが欠けていると感じたように、実りある真の近代性が当代に欠けていることを彼は感じていたのである。現代に生

あげよう。彼の一生で彼を本当に驚かした書物が三つある。二十一歳の時読んだショオペンハウエルの主著、三十五歳で出会ったスタンダアルの「赤と黒」、四十三歳の時、偶然仏訳で手にしたドストエフスキイの「地下室の手記」、この三番目の書を読んだ当時の手紙で、彼が讃歎して書いている、他に言いようがないから言うのだが、これは私を歓喜の頂まで持って行った血の声だと言う。第二部は、「汝自身を知れ」というパロディイに関する天才的な心理学だが、第一部は全く、非ドイツ的な（ドイツという言葉は、ニイチェの用いた最大の反語の一つであることに注意したい）世にも不思議な音楽だと言うのである。「地下室の手記」を読んだ人に、これが音楽として聞こえて来る耳を私は要求したいのだ。これが音楽家ニイチェの鍵だ。もう一つ援用しよう。これは、「曙光」の中にある「悪人と音楽」と題する短章である。

「無条件の信頼のうちに生まれる愛の完全な幸福は、疑い深い、悪意を持った、不機嫌な人間より他の人間に与えられたことがあるだろうか。惟(おも)うにこういう人間たちは、愛の幸福に面して、法外な、信じたこともなければ信ずべくもない、自分の魂の例外を味わうのだ。その他いっさいの彼らの表裏の生活とは、はっきり区別された、あの無辺際な夢みるような感覚が、ある日彼らを襲うのである。貴い謎か奇蹟のようだ。金色の光に溢れ、絵にも言葉にも尽くせない、無条件の信頼は、人を沈黙させる、いや懊悩(おうのう)も憂鬱(ゆううつ)も、この幸福の沈黙に包まれてある。だから、そういう幸福感に圧倒された魂は、他のすべての善良な魂よりも、音楽に感謝を抱くのが常である。彼らは音楽を通じて、さながら色彩ある煙を透すように、みずからの愛を、言わばひととき遠く、深く、軽やかに、見、また聞くのだ。音楽は、彼らには、みずからの異常な状態を静観し、

必要なのだ」と。ニイチェがまだ八つの時、学校から帰ろうとすると、ひどい雨になった。生徒たちが蜘蛛の子を散らすように逃げ還る中で、彼は濡れないように帽子を石盤上に置き、ハンケチですっかり包み、土砂降りの中をゆっくり歩いて還って来た。母親がずぶ濡れの態を咎めると、歩調を正して、静かに還るのが学校の規則だ、と答えた。発狂直前のある日、乱暴な馬車屋が、馬を虐待するのに往来で出会い、彼は泣きながら走って、馬の首を抱いた。ちなみに彼はこういうことを言っている、「私は、いつも賑やかさのみに苦しんだ。七歳の時、すでに私は、人間らしい言葉が、決して私に到達しないことを知った」。およそ人生で宗教と道徳くらい賑やかな音を立てるものはない。ニイチェは、キリストという人が賑やかだ、と考えたことは一度もない。

⁂

ニイチェは音楽を愛した。彼ほど音楽を愛した哲学者は他にあるまいと思っていたが、かつてニイチェの書簡集を読んでいて、「私が骨の髄から音楽家であることは、神様だけが御存じだ」という文句にぶつかり考え込んでしまったことがある。これは確か「マイスタージンガー」を聞いた後の言葉だ。ニイチェは、ワグネルを自分を解く鍵だとは言っていない。彼にいたるワグネルという戸口は開け放されているからである。だからはいりやすいというわけではない。彼はワグネルを愛し、また憎んだ。

ニイチェは、「ツァラトゥストラ」を音楽だと言っている。比喩ととるのは間違いだ。音楽は、まさしく、かくのごときものとして、彼には聞こえていたのだと私は思う。もう一つ奇怪な例を

が、そしてあらゆる論戦好きに、このたわいもないまた卑怯な技術に誘われやすいのだが、ニイチェくらい、人を攻撃し批判ししかもこの誘惑から免れて天真な思想家はめずらしい。理由は一つだ。彼はいつも自分と戦っていたからである。彼の攻撃文の迫力も説得力もそこ以外からは来ていない。暴露されるものは、常に自分自身だ。しかし、どんなに暴露されても、どんなに否定されても（これが、あらゆる処で、どんなにやりきれぬ極端まで行くかは、彼の読者はよく知っている）、どうしても生きようとするものが自分の裡にある、そこが彼の考えによれば、哲学的真理の棲む場所であった。彼の根本思想は、彼の言葉で言えば、彼の Pudendus であった。明るみに出せば、必ず誤解され、危険を招かざるを得ない点で、それは Pudendus であるが、どうしても明るみに出さなくてはならぬ点で真理なのである。彼は、真理の危険を聖者のごとく知り、言葉の危険を詩人のごとく知っていた哲学者だ。ここから彼の表現の、おそらく隈なく意識された不安定が生ずる。彼に比べれば、彼を師とする現代の実存主義の哲学者たちは、ほとんど転調を知らぬ音楽家のように見える。

⁂

反道徳とか、反キリストとか、超人とか、ニヒリスムとか、孤独とかという言葉は、ニイチェの著作から取り上げられ、誤解され、濫用されているが、これらの言葉が、近代における最も禁欲的な思想家の過剰な精神力から生まれた言葉だと思えば、誤解の余地はないだろう。彼は妹への手紙で言っている、「自分は生来おとなしい人間だから、自己を喚び覚ますために激しい言葉が

れがあれこれの意見ではなく、完膚なきまでに分析され、観察された対象のそのままの形であるという印象から来る。もしそれが意見であれば、限界まで行き着くその徹底性によって、反対の意見を招くように慄（ふる）えている印象から来るのである。彼の文章は、皮を剝（は）がれ、風に吹かれた彼の哲学的感受性という器官そのままの形であり、それに眼があり、私の心を見透す。

⁑

「私はニイチェを読む、彼を読むに必要な悪意をもって」とヴァレリイは言っている。これはニイチェの知らぬフランス風のアイロニイだ。彼は、彼が腹を立てようと立てまいと、ルーテルの血筋をひいている。そういう血筋についての日本人として一種の不感症の意識が、ニイチェを読むには、およそ女々（めめ）しさを知らぬ善意が必要だ、と私に言うようである。ニイチェは暴露心理学の名人ではない。それは彼にはあんまりやさしい芸である。心理は暴露されるが、ひたすら彼が隠そうとしているものが、常にそこにある。それは真理の絶対性であり、そこにはドイツの伝統的精神の血が流れている。頑固な執拗な容赦のない精神の渇望が、憧憬（どうけい）がある。これを、彼の「悪意の知恵」のうちに、いつも感じているのには強い善意を要する。

「人間的な、あまりに人間的」を書いていた時期、実証的科学に熱中していたころ、ニイチェは、「ポジティヴィスムを全部吸収することが必要であった。私が依然としてアイディアリストであることが必要だったから」と書いている。この態度から、彼はいつも正直だったから、たいへん重要なことが生じた。政治的闘争は、いつも相手しか考えない犬の喧嘩（けんか）のようなものである

であった。かような哲学者としてのショオペンハウエルにとっては、カント哲学さえ仏教やキリスト教の神話と同様に、何よりもまず非凡な修辞的道具と見えたに相違ない、とニイチェは考えた。かような哲学者の態度を言うのに、ニイチェは悲劇的という修辞を用いた。彼は「永遠回帰」の哲学者をディオニュソスと呼んだ。これは、伝説上の人物は彼の思いどおりになったが、ショオペンハウエルという現実の人物とは、やがて別な道を歩く他はなかったという意味である。

⁂

病気はニイチェの全生涯につきまとった。彼のように、発想の根源を、いつも己れの体験に求めたものの表現が、病気の影響なしにはすまぬ、特に、彼の著作の断片的な形式は病者を想わせる、そういう考えは、私のようなニイチェの愛読者には向かない。私が、彼の著書に惹（ひ）かれるところは、彼自身の生まの体験で、どんなに瑣細（ささい）なものであろうと、とうていその監視から逃れ得てはいまいと思われるほどの、彼の恐ろしいような哲学的感受性なのである。彼は一生これがために苦しんだ。そして、これを「大いなる健康」と呼んだ。すなわち病気を健康な眼で眺めることもできれば、健康を「病者の光学」で照らすこともできる、そういう自在を会得しなければ、生きた人間を生きた人間が批判するなどということは、おかしなことになる。

ニイチェは、みずから箴言（しんげん）の達人だと言っているが、言葉どおりにとってはよくない。外観が箴言や警句に似ていることはなんでもない。彼は人を戒めてもいないし、みずからしゃれてもいない。そんなことは彼にはできない。私にいつも彼の断片的表現の真の力と思われるものは、そ

もらいたい。最初は、初めの部分を後の部分の前提として読み、次にはその逆の読み方をして、欲しい。それから二十五年後にはこんなことを言っている。二十五年もたって、自分の根本信念に揺ぎがないとは喜ばしい次第であるが、人間は成熟するものであるから、講述の調子は変わってくるのはいたしかたなく、別冊を設けて増補訂正を行なった。なぜ一丸として提供してくれないかと言われるかもしれないが、それは人生行路における二つの時期にできることを、同時にやれという無理な注文であるばかりではなく、また、かくのごとく別々に提供して、吾が青春の気力と老年の円熟との対照の妙を期そうとした著者の意を諒とされたい。無色の対物鏡は一つのレンズでは足らぬ。読者は、フリントとクラウンの二つを組み合わせたレンズを通して人生を眺める楽しみを得られるであろう、云々。

ニイチェもまたおびただしいガラスの組み合わされた、驚くほど明るいレンズである。たった一つの有機的思想を信ずるものは、そうならざるを得ない。彼は、矛盾を怖れずに書いたと人々は言いながら、なぜ、彼は矛盾を必要としたといわないのだろう。彼には凸面レンズと凹面レンズが入用であった、ということは、論理的表現というものは、深い意味での修辞の問題の一部にすぎなかったのである。彼は最後に、「この人を見よ」というレンズを仕上げた。

ニイチェが、ショオペンハウエルに誘われて立ったのは、彼の言葉を借りて要約すれば、事物と自分との間に書物や意見の介在しない地点、事物を初めて見、事物から初めて見られる、そういう双方の運動が交わり存する地点、歴史に生みつけられることなく、歴史の危険に曝されて立つ地点であり、そういう処から考えごとをするというのが、ニイチェが哲学者たらんとする誓約

ショオペンハウエルは、それをやった。それをやったところに、ニイチェが見たものは奇怪なほど明らかなあたりまえなことであった。正直な思想家。その点で、彼に肩を並べられる思想家はモンテエニュ一人だと断言しているのもおもしろい。同時にニイチェは、当代の思想家の、不機嫌、憂鬱、錯雑が、つまるところ自分自身に対する信頼感の不安定をごまかそうとする虚偽から来ているのであって、他にもっともらしい理由なぞいっさいないのだと見る。ところで、正直であるとは、「人生の全像」が、この苦痛と不幸との絶えぬ絵が一と目で見えているという意味だ。ショオペンハウエルは、この絵から、画家を発見しようと男らしく、単純に、誠意をもって考えて行く、他の思想家たちが、絵も見えずにカンヴァスと顔料とを研究している間に。この愛読者は、そういうふうに読んだ。

⁂

ショオペンハウエルは、その主著の序文で、自分のこの著作は、思想体系ではない、賢者の石とも称すべきたった一つの思想であると言っている。思想体系における諸部分の関係は、建築学的関係にすぎないが、生きた一つの思想は、いかに包括的なものでも、その諸部分は有機的に聯関して、完全な統一をなしておらねばならぬ。ところが、部分が全体を支え、同時に全体が部分を支えるという有機体のごとき思想内容を、かくのごときものとして論文形式で表現することは至難の業（わざ）である。論文に最初の行があり、最後の行があるということが、そもそも困ったことだ。これ以上には書けぬという処まで、著者も苦心したのだから、読者も少なくとも本書は二度読んで

をあけるのは読者の方だ。これはニイチェの変わらぬやり方である。

彼はショオペンハウエルの第一ページを読むやいなや、あらゆるページを読んで、あらゆる言葉を傾聴するに違いないことを決定的に感じてしまう、そういう種類のショオペンハウエルの読者だ、と言っているが、彼の書いたものは、まさにそういう読者の書いた「ショオペンハウエル論」であって、この哲学者の哲学上のドグマを、後年のニイチェは罵倒もしているが、哲学上のドグマなぞ、初めから問題ではなかったのである。相手を信頼しきった愛読者として、ニイチェがショオペンハウエルから感得したものは、もっと深い処にあるもの、ドグマが死んでも今日もショオペンハウエルが私たちを動かしているものだ。感得とは私の勝手な言葉ではない、ニイチェはこの哲学者を語り、愛読者の「生理的印象」を語るのだ、とさえ言っている。「教育者としてのショオペンハウエル」は、同時代への攻撃が目的であり、それは鋭く雄弁で、一篇の重点をなしているのだが、ニイチェの鍵をあけるのなら、私としては、彼が愛読者としての気持ちを語る最初の部分を選びたい。

ショオペンハウエルが、カントの「批判」から立ち上がったのは周知のことであるが、この点で、ニイチェは特色ある洞察を述べている。カントによって厳密に証明された知性の相対性を、いろいろと弄くり廻しているような「計算機械」たちには自分は何の興味もない、なぜ絶望しないのかと彼は言う。彼は、カントから与えられた打撃により、絶望した心を語るクライストの手紙を引用し、人間はいつになったら、クライストのように自然にすなおに感じるようになるか、いつになったら哲学の意味を自分の心の底に照らして計ることを学ぶようになるかと言っている。

こへやら見失い、残念がったが及ばなかった。ニイチェのことを考えると、[illegible]著書よりも、その写真が眼に浮かぶ。文芸春秋社の編輯机の前で、写真を見詰めながら、何を考えていたか言うことができない。忘れてしまったからではない。その時の言いようのない感じが、[illegible]て、言いようがないからである。ニイチェ研究者でなくても笑うかもしれないが、その時、私は、「永遠回帰」が乾板に写っていると感じたのである。「大いなる醜悪、大いなる卑小、大いなる失敗」は、「ツァラトゥストラ」が語るより、はっきり語られていると感じた。

シルヴァアプラナ湖畔の経験などどうでもよい。このなんのことやらわからぬ心理的経験は有名になり過ぎている。いずれにせよ、そういう経験は、自分はこんな始末でくたばるに相違ない、それだけは確実だと感じているところから常に考えていた人、その他の中途半端ないっさいの考える立場を拒絶してきた人、そういう人にでなければ、起こり得なかったろう。これは確からしく思われる。全く新しい思想が、ニイチェを見舞ったわけではなかろう。彼は叫び声をあげただけである。こんな愚劣極まる現在が、永遠に回帰する、しかもあえて現在を欲するか、と。これはすでに、若年のころ、「教育者としてのショオペンハウエル」で、「この人を見よ」の中の彼の言葉に従えば、誓約しておいた生き方である。

⁂

ニイチェは、「教育者としてのショオペンハウエル」を、私という人間を知る鍵だと、これを書いてから十年も経ってから、ローデへの手紙で言っているが、どんな鍵だかは言っていない。鍵

ニイチェ雑感

ニイチェが死んだのは、ちょうど五十年前の今日である。むろん、身内であるわけがないから、命日で思い出したというわけのものはないが、五十年で彼の著作権が切れ、切れたとたんに出版しようと競う書店の数は多く、全集の推薦文を依頼されたのを機会に、ニイチェのことを考えることにした次第であるから、私にしたって書店並みの性根である。

彼の死んだのは五十年前だが、彼がもはや彼ではなくなったのは六十年前で、著作権の意味さえ何やらわからぬ白痴になって、彼が十年も生きていたのは、誰も知る処である。大戦前、ヒットラー攻撃を標榜（ひょうぼう）する「マリアース」という新聞が、フランスで出た時、文芸春秋社で、それを取ってもらっていたが、ある日発狂したニイチェの写真が出ているのを見た。口髭（くちひげ）は堂々としていたが、もう何を見ているかわからぬ痴呆（ちほう）の眼つきで、寝巻のような子供っぽい服を着せられていた。背後には、息子を抱きかかえるようにして、母親が立っていた。信心深い女は、今こそ反キリストを安心して愛（いと）しむことができる。彼女は穏やかな顔で、痩（や）せ萎（しな）びていた。在りふれた写真かもしれないが、私はそういうものをはじめて見たので、非常に強い印象を受けた。周りの記事に何が書いてあったか知らぬ。私は、そんなものを読もうともしなかった。写真を切り抜いて、持って還り、大事にしていたが、物を落としたり、無くしたりする癖が激しい方で、やがて、ど

文学について全く不案内であるが、そういう努力は、まことに苦しいものであったであろうと「ペスト」のような新作に接すると思うのである。多くの才能ある作家が新技法を競っているフランスのような文壇で、新作家が頭角を現わすことは、どんなに困難なことであるか、これはわが国の新作家にはほとんど想像し難いものではあるまいか、私はそんなことを思った。むろん、これは卑俗な考えであるが「ペスト」には、そんなふうに思わせる何か実につらい感じがある。新しい才能の自然の開花というふうなものは少しもない。すべてが驚くほど明瞭な批評精神によって計量され尽くした末に成った新しいメカニズムといったようなものである。

人物、心理、事件、風俗、そういうものに関する在来の小説家的通念は、ことごとくここでは疑われている。そんなものに色目を使って、何やら新しそうな小説を書こうとしても、いまとなってはだめだ。それは一種の詐欺だ。作家自身がそういうものをもう信じていないではないか。もし信じているのなら、君は現代というものを知らないのだ。作者の動機はそんなふうに見える。これは一種の思想小説ともいえるだろうが、通念としての思想はすべてここでも疑われている。愛や悪や人道や宗教に関するどんな思想も自足したものとしては現われていない。しかし傍観的な懐疑主義は、この作者にはもうなんの興味もなく、いろいろな思想の限界を人間の生きる苦しみのなかに徹底的に究明しようとする。アプレ・ゲールの文学という言葉がわが国でも使われているが、そういう言葉の本当の使い方は、こういう作品によって会得されるように思った。

（昭和二十五年八月）

なせる必要が作者にあったのは、作者の冷たい懐疑主義によるのではない。リウーは二人を愛していた。結論は彼らの肉体だけに来て、彼らの思想は肉体のように苦しむ。そういういかにも人間的な思想にふさわしい逆説を愛していた。しかも「愛というものは、決してそれみずからの表現を見いだし得るほど力強いものではないことを知っていた」。ペストはだんだんひどくなり、市外の昔の火葬場も利用しなければならなくなった。市民は、廃線となった市電を動かし、遊覧車や牽引（けんいん）車（しゃ）まで駆り出し、真夜中に死体をはこび出す。市民は、哨戒線（しょうかいせん）を抜けて、花を車に投げ込みに行く。リウーは、花と死骸を積んだ電車が、夏の夜、大きな海に沿って、ひどく揺れながら動いて行く音を聞く。彼の愛は、切られた花のように、何かの断片のように、作の彼処（かしこ）やここに現われる。それはどうしても、断片でなければならぬように見える。しかし、もう止めよう。この作品は読者との間に、ピエール夫婦の間のような特別な話し方を要求しているであろう。

⁂

アルベル・カミュの「ペスト」は近ごろたいへん興味深く読んだ本であった。

十九世紀風の小説が行き詰まってしまったのはフランスではだいたいブウルジェやフランスあたりの作品においてであろう。その後小説というものに関する不信が強く現われ、多くの第一流の文学者、たとえばペギイにしてもクロオデルにしてもヴァレリイにしても、またジイドにしても、小説に背を向けて重要作品を書いた。そういう形勢のなかで、新しい形の小説を創り出そうとする努力は、新しい作家たちによって間断なく続けられていたであろう。私は最近のフランス

リウーという医者は、なんのために戦うかと聞かれて、知らないと答えた。彼は、懐疑者ではない。

「まことに、彼が日がな一日、人々に分かち与えるものは、救済ではなく、知識であった。しかし、結局、この恐怖に圧せられ、こんなことはもちろん、人並みな人間の職務とは言えなかった。多数を殺戮（さつりく）された民衆のなかで、いったい誰に、人間らしい職務など遂行する余裕が残されていたのであろうか。疲労というものがあったことは、まだしも幸福であった。万一、リウーがもっと清新な状態にあったら、いたる処に溢（あふ）れたこの死臭は、彼を感傷的にしたかもしれなかった。しかし、四時間しか寝なかった場合、人間はいっそう感傷的ではない。彼は事物を在るがままに見る。つまり、正義の面から、厭わしくまた愚劣な正義の面から見るのである。そして相手方、つまり宣告された人々も、同様にまたそのことをよく感じていた。ペストの前までは、彼は救いの神のように迎えられていたものである。丸薬三粒と注射一本で、すべては片づく段取りであり、人々は彼の腕を抱えて、廊下を案内していったものだ。これは悪くない気持ちであった、が、怪し気なことでもあった。今では、それどころか、彼は兵隊といっしょに出向き、銃尾の乱打で、やっとその家の人々も、扉を開ける決心をするのであった。彼らは、彼を、また全人類を、彼らといっしょに死のなかに引き摺り込みたかったことであろう。まったく、人間は人間の仲間なしに過ごせないということは、いかにも事実であり、彼もそれらの不運な人々と同じくらいすべてを奪われていたのであり、彼自身、彼らのところを辞去してしまうと、胸のうちに高まるに任せていた、あの同じ憐憫（れんびん）の戦（おのの）きに値する人間だったのである」

タルーはキリーロフを思わせるし、パルヌーはバルトのようなことを言う、二人をペストで死

てこれが、何か格別な異常な状態だろうか、と。

「戦争と平和」は、ピエール夫婦の全く凡庸な会話を終幕とする。「ナターシャも夫も、さし向かいになると、ただ夫婦の間にのみ見られる方法で話し始めた。つまり、推理や演繹や結論を無視して、あらゆる論理の法則にそむきながら、特別明瞭迅速に、互いの思想を理解したり、伝えあったりし始めたのである。――夢の中では、その夢を支配する感情の他、すべてが不確実で、無意味で、矛盾だらけであるが、それと同様に、あらゆる理性の法則に反したこの思想交換においても、はっきり秩序だっているのは、言葉ではなく、言葉を支配する感情であった」

私は「ペスト」のことを忘れて書いてきたわけではない。作者は小説家として、現代の日新しい風俗だとか思想だとか心理だとかを描いてみせようとする、もう一種の惰性のようなものになってしまった願望を全く捨てている。昔から少しも変わらぬ人間という疑問に立ち戻り、かつて救われたためしがなく、将来もおそらくあるまいと思われる人間に対する一つの態度、教説でも理論でもない自分自身の態度を決めようと覚悟しているように見える。ルッソオ以来、幾多の大小説家の才能が、自由に自然に開花させたロマネスクなものという理念（イデー）は、現代では、もはや非常な努力で支えねばならないものになった。それは「ペスト」という作品の形式が明示している。その形は、権力だとか技術だとか国家だとか階級だとかいう、まるで軍隊のように武装して、人間に命令し、人間を支配しようとする非人間的観念に対し、あるいは神だとか自由だとか人道だとかいう、人間を誘惑する空想に対し、決然として抵抗する防塞、そんな形をしている。指揮官の

組織された軍隊を、円錐形にたとえる。戦争が始まっても、歴史家は、ふだん戦争のまねをしている軍隊しか見ない。円錐形の尖端から発せられる命令が、円錐形の底部を動かすと思っている。事実は、無数の命令が発せられ、底部の動きに適応した命令だけが守られるにすぎない。守られなかった命令は文献には残らない。ごまかされるのは歴史家だけに限らぬ。命令者当人も命令したとおりになったと錯覚するのだ。人間は、自身で経験した事件についてさえ、数日後には噂話に影響された話し方しかしないものだ。円錐体の底部にある人々は、すべて事件を直接に体験するが、尖端に近づくに従い、事件との関係は抽象的になって行き、最後の一人は全能力を命令にしか使わない。権力と呼ばれる観念は、こうして形成される。社会的な共同行為は、これを正当化するなんらかの観念なしには行なわれない。戦争も、自由のためとか、祖国のためとか言われるのである。この正当化の観念は、命令者という抽象的人間によく似合うが、直接事件に衝突している具体的人間には、全く不向きである。日々の行動に当てはまるところがない。トルストイの見たのは、そういう歴史の原動力となる人々であった。

事実や事件は、すべて人間に体験されたものとして描かれている。人間はすべて外界に衝突して、内的な願望や思想を言いようのない方法で成熟させて行く存在として描かれる。何一つ仮説や計画どおりには進行しない。各自がその個性に則って、ロマネスクなものを爆発させているように描かれる。この歴史の原動力の運動は一つの混沌（こんとん）である。トルストイは、おそらく、こんなふうに言いたいのだ、人生は、無限に、近づいて眺めるべきだ、歴史の摂理は、無限に遠ざけて考えるべきだ、そうすれば、人生は、夢のように、不条理な不安定なものになるだろう、どうし

しまうように働いているからである。人間という存在の深処は、存在しないものによって保証されるよりほかはない。

近代の小説家で、歴史家と芸術家について、最も深く考えた人は「戦争と平和」を書くために、ほとんど図書室が一つ建つほどの文献を読んだと言っているトルストイであろう。「戦争と平和」は歴史論で終わっている。これは、従来の歴史家の不徹底な方法を論破して、新しい厳格な歴史学はどういうものでなければならぬかを説いたものだが、科学者が「実在しない不動の意識を拒否して、己れの感知せざる運動を承認するごとく」、歴史家は「実在せざる自由を拒否して、己れの感知せざる被支配的状態を承認しなければならぬ」という結論に達するまで、見たくない論拠なぞはいっさい無視すると言いながら、天才的洞察をばら撒いて走って行く、いかにもトルストイらしい一気呵成の推論で、おもしろい。結論なぞは、どうでもよいのである。当人だって信じてはいないかもしれぬ。それに、本当の結論は、作品自体であることを考えるなら、作者のよく承知していたアイロニイかもしれないとさえ思われる。いずれにせよ、この徹底した分析精神には、中途半端な合理性は堪えられないのである。ナポレオンを凡人に描くのが、何も興味があったわけではあるまい。作中のあらゆる人物が、人間としての限界を示す。ある時代の思想だとか、ある権力者の力だとか、という歴史家が便宜上考え出す観念の疑わしさ、曖昧さに堪えられないのである。作者が、一八一二年役を、あれほど執拗に描いたのは、異常な状態に関する興味からではない。社会の平常な状態に光を当ててみせるためだ。彼は、命令機構によって整然と

通の行為は、夢を実現するどころか、これを食い尽くす。ナポレオンの夢想なぞ誰も知りはしない。人間の性格が歴史の判断の下に置かれるのは、性格の歴史的部分、つまり証言にもとづいた、証言向きの思想や理知であり、真の情熱を含んだ性格のロマネスクの部分ではない。歴史家は、この抽象的性格に応じて、人間の社会的行為を、常にその動機の方に溯（さかのぼ）り、これを外的原因に連れ戻す。だから、歴史は、最も優れたものでも、資料に欠けたところがある。個人、人間から出発しないからだ。

バルザックは、歴史的社会的人間の観念を、最初に明察した作家だが、歴史家ではない。いたる処、ロマネスクな魂が脈打っている。この魂の信ずる処では、なるほどこの世には在りそうな事しか起こるものではないが、逆に、起こるもの、現にあるものは、皆在りそうもない事ばかりである。観察とはすべて事後の観察である。観察によって知る代わりに、生きて知るという心掛けで眺めるなら、人生には在りそうもない事だけが起こっている。彼の作に、欲望と事件との全く真らしからぬ遭遇が、いたる処に現われるのはそのゆえである。人間は欲望のままに事物に跳りかかり、望むもの、願うものを引き摺り歩き、お互いに衝突し、のた打ち歩く。そういう人間の不安定な危険な立場に固執して、情熱も犯罪も不幸さえ進んで希（ねが）うという生活感情に則（のっと）って、小説の世界を創り上げる。小説は仮構の世界である。しかし、人間の生きた感情や思想の源泉は、深く人間の個性の内部にかくれているものだし、これを源泉から汲み取って、外部で充分に発展させ、確固たる形を与えるためには、小説家には仮構の世界がぜひとも必要である。現実の社会生活は、そういう思想や感情が、現われようとすれば、すぐ水を差して薄め、平均化して殺して

があり、それから、あらゆる個々の小人之説が意識的にまた無意識に演繹（えんえき）され、誰も怪しまなかった時代もあったが、今日では全く逆のありさまとなった。私たちはもはや私たちの生活形式を演繹するに足る普遍的な強力な原理を失っている。各人がその気質や環境から、多かれ少なかれ論理的に、原理めいたものを帰納しなければならず、またそのために現われる数々の異質の原理に心労するという苦しい時代に生きている。こういう傾向の最も著しい先駆的表現が近代小説というものであった。小人之説の最も基本的な形は告白である。近代小説は、まず告白として生まれた。

アランは、小説と歴史との区別について、おもしろい分析を試みている。彼の考えによれば、と言っても、私が勝手にあんばいして言うのだが、ロマンという言葉から生まれたロマネスクとかロマンティックとかいう言葉には、非常に豊かな意味合いがある。ルッソオの「懺悔録（ざんげろく）」が、ロマンの典型であるのは告白というものが、ロマネスクなものだからであり、ナチュラリストの小説でも、その基本となるものはやはり告白というロマネスクなものにあることに変わりはないのである。告白によって現われる人間の内的なもの、個人個人の気質や肉体の機構に密接に結びついた微妙なものは、現実の社会生活のなかにあって、最も消滅しやすい脆弱（ぜいじゃく）な性質のものだ。喜びやら悲しみやら、自己との対話やら、どこにそういうものが頼りとする社会的証言が見つかるか、誰がそういうものを証明してくれるか、すべて不安なたちまち死滅する夢にすぎないという点でロマネスクなものだ。こういう夢を生き生きと力強く発展させ、ついに全人間の映像を描き出すに至るものが小説（ロマン）であり、小説家（ロマンシエ）という一種の夢想家の一種の行為なのである。現実の普

んでいる奇妙な哲学者を見たし、ニイチェは「永遠回帰」の足踏みをして「危険な哲学者」と自称した。彼らの孤独な体験の表現が、彼らの洞察を承認し、彼らが体系的思想を遺さなかったことを不満とするいわゆる実存主義哲学として再製されたということは、私には疑わしく思われる。自分は門番小屋に住んでも合理的体系は、どうしても作り上げねばならぬという要求が、ドイツ哲学の伝統のなかで、いかに執拗なものであるかを、はっきり感ずるだけだ。カミュは、実存主義の文学だと言われている。あるいは「ペスト」は実存主義を一歩踏み出した作品だなどと言われている。しかし、私には、彼の作品は深くフランスの十七世紀以来のモラリストの伝統に根ざしていると考える方が、はるかにわかりやすい。歴史哲学という言葉を、はじめて使ったのはヴォルテールだそうだが、ドイツ浪漫派の嫡流たる歴史哲学は、ついに、フランス人の肌には合わなかったようである。

カミュは、人間どもは、ペスト菌といっしょに、門番小屋の方にいると言う。ペスト菌には、精神の自己運動というような気の利いたことはできぬから、トランクや反古のなかで、機会があったらいつでも鼠（ねずみ）どもを駆り出そうと、辛抱強くかくされているだけだという。これは、パスカルが「人間の現実の状態」とか「人間の置かれた地獄」とかくり返し書いたところと異なったものではない。

Roman という言葉を、小説と訳したのは誰だか知らないが、名訳だとかねてから思っている。小説という言葉は、周知のように、君子之（の）説に対して小人之説を言う。まず君子之説という原理

意志も試す術を知らない。爆弾の餌食に勇者も卑怯者も、悪人も善人もない。兇暴な無意味なメカニズムが、人間から人間というその唯一の手段であり目的であるものを奪い去る。ある学生は叫ぶ、「恐ろしき哉（かな）、あさましき哉、人類よ、猿の親類よ」。私は、学生の手記に現われた不安や懐疑や絶望や諦念（ていねん）の向こうに、彼らが見たに相違ないものを見る。彼らは、それをしかたなく死という言葉で表現する。しかたなくだ。しかしそれは、人間の死とさえ呼べぬ、何かしら醜悪なものであることを、彼らが感じているに相違ないと私も感ずる。「きけわだつみのこえ」とはまた古風な皮肉な題である。万葉歌人の海神（わだつみ）は、もう居やしない。ある人々は言う、君たちは正しい歴史の動きを見る眼がなかった、眼を誰かにふさがれていたのだから、君たちを責めようとはしまい、と。そういうものであろうか。ある学生は書いている。「最後の問い、歴史とは何か」と。

最近の二大戦争は、歴史に関する人々の不信、私たちは歴史判断の過誤につまずいたのではなく、歴史そのものに衝突したのではないか、という疑いをいよいよ深めた。それは、観念論であれ、唯物論であれ、十九世紀の合理主義の史観が、どういうふうに修正さるべきかというような問題ではない。大経験がもたらした新しい広く行き渡った生活意識の問題である。第一次大戦後に、フランスに現われたアプレ・ゲールという新語は、第二次大戦後には、日本語にもなった。この新語を嘲弄（ちょうろう）する人々も例外ではない。人間は歴史的存在であるという考えは分裂し、歴史と人間との間にとてつもない不均衡が現われたことを経験した。かつてキルケゴールは早くも、ヘーゲルに、壮大な歴史哲学の建築を作り上げ、さて薄汚い門番小屋を別に立てて、自分はそこに棲（す）

作家生活に賭し、他を顧みなかったということには、何か大きな心の転回があったように感じられる。彼は、「実際に存在するものを、存在しないものによって、表現する世界」に全く閉じ籠ってしまった。彼がその架空の物語によって、ロマン・ナチュラリストの開祖と目されているのはおもしろいことである。人間という実際に存在するものには、おそらく、彼の目標からいっては、存在しないものによって表現しなければ現われて来ない何ものかがあったのであろう。「ペスト年代記」という彼の想像の産物を、読者は永い間真の歴史記録と信じていたそうだ。本当を言えば読者は決して間違えたわけではないとも言える。カミュは、リウーという架空の人物に架空の記録を書かせるに当たり、こんなことを言わせている。

「これらの事実は、ある人々にとっては、いかにも自然に、またある人々には、反対に、まことらしからず見えるであろう。しかし、つまるところ、記録作者というものは、そういう矛盾を顧慮してはいられないのである」

昨年、「きけわだつみのこえ」という戦歿学生の手記が出版されて、広く読まれた。私も一読して苦しい想いをした。その際、娑婆（しゃば）という言葉が、手記中でしばしば使われているのが私の注意を惹（ひ）いたが、出征した人々は、もはや娑婆にはいないと感じている、戦争は娑婆の出来事ではないと感じている。そういう気持ちが非常によく現われていた。「平家物語」は戦争と恋愛との絵巻であった。どちらも人間の劇であり、恋愛が女の情操を磨くように、戦争は男の意志を鍛えたのであるが、さようなことは、もはや遠い昔の夢となった。恐るべき兵器の前で、人間は勇気も

がて来る難破が疑えぬ以上、哲学的解決や宗教的救済は空想にすぎない。彼は、人生が作られている根本条件を不条理 absurde と呼んだ。カミュはリウーである。本当の冒険家とは、みずから冒険をしているとは少しも思っていない者だろう。この意識上の冒険家も、危険だけを必要としているから平静なのである。不条理とは、空想か忘却によってしか出口のない現実の人間の状態であり、正しく考えるとは、この状態に密着して考えることであり、この状態を勝手に限定したり、この状態から抽象を行なったりして、真理という数多（あまた）の水死人を拾い上げることではない。こういう意識は、当然危険な意識であるが、一方、それは明識の限界として現われるはずだから、そのまま積極的な生活信条ともなり得るのである。リウーは決して異常な人物ではない。彼の言葉を借りれば、できるだけ正直に見、誠実に生きようと努めている男である。なるほど、彼のような人物は、まことに稀有（けう）であるが、問題は正直さや誠実さの程度だけにあるのだから、人間仲間をはずれて孤独になるということは、彼には、言わば疑わしい特典にすぎないのである。要するにリウーという医者は、個性と合理性との奇妙な混血児たる前世紀のリアリストの亡霊も引き摺（ず）らず、政策とイデオロギイに酔った今世紀のリアリストの面影もない、新しいリアリストの型として登場していると言える。こういう人物を思い描いた作者が、デフォーという、自由思想の擁護者として戦い、ついに自由とはいかに人間に重い荷物であるかを徹底的に理解した十八世紀のリアリストを思い出すということは自然なように思われる。

私のデフォーに関する知識は貧弱で、これは勝手な想像を出ないのであるが、彼が二度目の出獄後、突然、政治生活を、きれいさっぱりと見限って、怪し気なさまで窮死するまで、全半生を

ば人間生活の限界状況という観念があるのである。この主人公は、無人島を、少しも異常な環境とは思っていない。重ねてきたさまざまな経験は、異常というような考えを、子供っぽい、未熟な考えと、彼に教え込んだらしい。彼は孤独さえ感じていない。孤独感というようなものは、衰弱した一種の空想である。人間なんかフライデー一人でたくさんだ。彼が現われぬ前に、人間の足跡だとか人間の骨だとか、難破船が遺した少々ばかりの人間の道具類さえあれば、彼の社会感情なり社会感覚なりを、生き生きと目覚ましておくに足りる。日々の生活が緊張しているから、彼には、絶望すべき理由が、どこにもみつからぬと同様に、どこか遠い処にある理想や希望を信ずべき理由もない。さし当たり必要な最小限度のものしか持たず、いっさいの空想を信ぜず、常に不測の脅威にさらされて生きる、この男のどこが異常であるか、人生を観察してみたまえ。そんなふうに作者は言いたかったと考えてはいけないか。

「ペスト」という二百年後の物語は、言うまでもなくもっとこみ入ったものであるが、作者の狙いをつけているものは、やはり、最小限度の衣裳をつけた人間の存在の状態である。「ペストの主人公リウーも、ペストに襲われたひどい人間の生活を、少しも異常な生活とは考えていない。彼は、ロビンソン・クルウソーのような冒険家ではないが、彼に平静な態度を教えたものは、やはり彼が重ねてきた批判意識の上の冒険であった。人間はいつもペストにかかっている。これは、あたりまえのことだ。オランの街の人々は、いつも私たちの身近にある死という得体の知れぬものを、多少は正直な眼で眺めてみただけである。リウーという冒険家に、自明であり、またそれゆえに必要なものは、認識と存在あるいは精神と自然とを隔てた太古さながらの荒海である。や

「ある種の監禁状態を、他のある種の監禁状態によって表現することは、なんであれ実際に存在するあるものを、存在しないあるものによって表現することと同様に、理にかなったことである」。こんなプロローグが、巻頭についている。デフォーの言葉だそうだ。プロローグというものは妙なものである。まずたいがいの場合、ある種のシンフォニイについた表題のように、かえって人を惑わせる。事実、目的はまさにそこにあるのかもしれない。カミュは、読者の早飲み込みを警戒しているのかもしれない。

デフォーが味わった実際の監禁状態とは、政治犯としての牢獄生活だっただろう。彼が獄中で、「ロビンソン・クルウソー」を構想したと想像してみることは、カミュが、ナチ占領下における、いわゆるレジスタンス運動の中で、「ペスト」に関する重要な観念を得たと想像するのと同様、理にかなったことであろう。ロビンソン・クルウソーが暮らす絶海の孤島と、ペストに見舞われて孤立を強いられた一市街とは、見掛けほど異なったものではない。二人の作家によって選ばれた、物語の舞台の象徴的な意味合いは、むしろたいへんよく似ていると言っていい。ロビンソン・クルウソーは、奴隷になったり、土人や猛獣と戦ったりしたあげく、無人島の住人にまで成り下がる。ここには、おそらく、波瀾万丈（はらんばんじょう）の作者の生活に発する思想が、結論として要求した、言わ

貴方には女に対する男の本当の思いやりのある優しさがある、とコンスタンスは言う。二人の間には小さな火が燃えている、とメローズは言う。お互いの身の上のことを、あれこれ考えてはいけない、しゃべってはいけない、貞潔が、忍耐が必要だ、と彼は言う。新しい羞恥を、忘れなければならなかったのである。

ロオレンスは、これを書いて間もなく死んだ。これは彼の辞世だ。西洋流の「浮世の月見過しにけり末二年」であろうか。

（昭和二十五年七月）

そのまま作者の思想の語り難さを現わしているようだ。森の猟番小屋で、突如として展開される二人の性の祭典は、二人が男と女であったという以外の理由を必要としていない。ピアノは、ここだけ孤立して作者の思いどおりに鳴ったようである。ここまで事を運んでくる物語の上の準備は、すべて仮構である。コンスタンスの過去もメローズの過去も消える。二人の個性、そんなものも偶然だ。二人は恋人でさえない。恋愛感情も恋愛心理も幻だ。確かなものは性の歓びだけだ、と作者は主張したいのである。しかし、身体の衣裳も精神の意匠も脱ぎ捨てたエロスの舞踏は、執拗に克明に描けば描くほど、伝説めいたものになる。おそらく作者は、よく承知していたのだが、彼にはどうしても伝説が欲しかった。ドン・ファンのものでもなく、ウェルテルのものでもない新しい性の伝説が。それは可能であろうか。不可能かもしれない。しかし、そういうものが、新しい生活意識として誕生する必要を信じなければならないとしたら、詩人がまずそれを歌わねばならぬだろう。これが「チャタレイ夫人の恋人」のいわゆる大胆な性欲描写の意味である。ヘドニストの夢など一とかけらもない。それは、現代を本質的な悲劇時代として受け納れて生きようとする意志の表現であった。

二十世紀のアダムとイヴも、やはり、新しい失楽園伝説のなかにいなければならぬ。それは必要なことであり、必然なことであるとする処が、この作品の最も美しい真実な思想、と私には思われる。二人の恋人が猟番小屋で食べた、肉の木の実は、やはり新しい知恵の木の実であり、二人はやはりどこかに追われなければならなかった。「本当に異性といっしょになれる人間だけが、本当に孤独だ」、そういう処へ。貴方はなんにも持っていない、なんにも信じていない、けれども

と認めたがらぬという理由で悲劇である悲劇が始まる。これをただの言葉と取ってしまえば、なんのことはない。観察だけが、ロオレンスの言葉を恐ろしいものにするようだ。私たちの周囲を見ればよいだろう。ロオレンスは、鋭い詩人であり、政治家や政治化したヒュウマニストにはとうてい嗅ぎ分けられぬものを嗅ぎ分けている。

おそらく、ロオレンスには、近代文明の作り上げた諸価値に関する不信を育てる長い心の準備期、戦争を予感していた期間があったであろう。突然の発見が、何かを創り出すわけがない。

「大戦は頭上の屋根を崩壊させ、コンスタンス・チャタレイは、人間には生きて知らねばならぬことがあるのを悟った」。これも、冒頭の文章のなかにある文句だが、私は、全作を読み了えて、ふとこの文句を眺めて奇妙な感じを受けた。コンスタンスは未だなんにも悟ってはいないのである。私は、死期の迫った作者が、犬を連れ、森の中で、一人熱狂に捕えられながら、この作を書いているさまを思い描いた。彼は、もはや信ずることのできない現代という調子の狂ったピアノの前に坐り、現代が彼に強いた確信（強いられた確信こそ最も強いと彼は言いたかったであろう）、性による救いという長い間かかって育てた確信を、どうでもこうでも弾こうとした。最初に叩いたキイは、もう奇怪な音を出したのである。いたる処で調子は狂う。自分の信ずる普遍的な人間の生存理由を表明するために、この作者は、もっと好都合な小説的構図を選べば選べたであろうが、おそらく彼にはそれが嫌だったのである。彼は知る限りの、彼を駆り立てた現代知性の悪鬼どもを駆り出し、チャタレイとその恋人との周囲をうろつかせた。これは一種の復讐である。なるほど彼らは亡者でもかまわない。しかし、二人の恋人はどんな人間なのか。彼らの描き方は、

題に関する、伝統的清教徒精神の禁忌によって育ったものである。そういう処は、私たち日本人には、理解することがなかなか難かしいであろう。性の解放が言われるが、日本人は西欧人に比べれば、性の禁圧に関する深刻な経験なぞ持ったためしはない。儒教的な形式上の禁圧なぞ高が知れているのである。「チャタレイ夫人」のような作に接すると、肉体に関する伝統的罪悪感が、西欧の人にはいかに根強いものであるかを思うのであるが、平安期に思想として完成した私たちの好色思想は、その中心部をいかなる敵の攻撃にも曝すことなく今日に至っていることを、併せ思わざるを得ない。それは、荷風や潤一郎の作に現われた好色思想の性質を見ればよくわかるはずであり、彼らの作の時代遅れを言うのも、あわてた考え方であろう。

しかし、「チャタレイ夫人」は、もっと普遍的な現代の問題に触れている。

「現代は本質的に悲劇的な時代である。我々が、この時代を悲劇的なものとして受け容れたがらぬのも、そのためである」、こういう文句で、この作は始まっている。ここで言う現代とは、作者の見た前大戦後の時代相を指しているのであるが、今日となってみれば、これは私たちにも他人事ではなかろう。大戦争もなるほど人間が起こすものだが、それは、人間的な悲劇というよりも、はるかに自然の大災害に似た性質を帯びている。大戦争は、都市を破壊するのと、ほとんど同じやり方で、さまざまな価値概念の形を壊す。かつて、生きる理由であったさまざまな価値について、なんら内的な理由がなく不信を強いられる。大戦争はそういうことをやる。これほど人間にとって、不快なまたほとんど理解し難いことはない。つまり、ここから、決して人々が悲劇、

る好色文学は、再び現われない。現代人は、「源氏」の趣味を言い、西鶴の観察を云々するが、それらの根本思想については、もうまじめに考える興味を失っている。西洋の近代文学も、ウェルテルの夢を破壊して以来、恋人たちのある種の身体の運動を、いかにも滑稽だと思って眺めている。

戦後、「肉体文学」という言葉が流行し、ストリップ・ショウのダンサーの座談会が、文芸雑誌に載るというようなことにまでなっているが、これは、近ごろ、世人が風俗の上で露骨を好むようになったということで、新しい好色文学が現われたというようなことではあるまい。エロティスムを育てるのは、行動ではなく想像の力なのであり、諸事こう露骨になって来ては、想像力も涸渇せざるを得ないだろう。

「チャタレイ夫人」は、一種異様な好色文学である。異様であるが、エロティスムの価値の奪回を目指している点で正統な、と言うのは、浮気や放蕩やまた当世風の性的紊乱にも関係のない、現代にはまことに珍しい好色文学なのである。この著作が、英国で、社会風教上よろしくないという理由で禁止され、仏訳された際にも、種々物議を醸したことは、よく知られている。前大戦後の当時と今日との間には、またしても戦争という恐るべき露骨な事件があり、敗戦のどさくさで、何が完訳されようが、驚いては相済まぬような次第である。だが、作者がこの書を為した真意は、依然として、そんなにやさしいものではあるまい。それにこういうことがある。この作に展開された、ほとんど狂気じみた性欲の祭典は、作者の忿懣の爆発であり、この忿懣は、性の問

溯って行けば歌の発端に出会うであろう。倭建命とその后らの恋歌は、まことにあわれなのである。「新古今」を尊敬した宣長は、言葉の「あや」について、時流を全く抜いた卓見を持っていた。ありのままの心とか、自然な感情の動きとかいうものもまた一種の審美的な詩的な観念であり、言葉の「あや」がなければ、まことらしさも自然らしさもないことを、彼は自覚していた。思い余った人でなければ、歌いはしない。余るところにおのずから綾が生ずるのである。性欲は満ち足りて終わるが、いつも余っているのは恋情であろう。そして、悲しみの情は、いちばんよく「あや」を教えた。悲しみとは、いちばんよく己れを知る感情だからだ。

日本文学は、恋愛を罰する厳しい宗教も道徳も持たぬままに、現実の恋愛感情の含むパラドックスを長い間かかって、思うさま成熟させることができた。法衣を着た女性に、最も鮮やかな肉体の幻を見た時、好色の思想は、物のあはれの思想として完成した。その後、好色文学は「源氏」を逃れることも、越えることもできなかったようである。物のあわれの思想は、定家や兼好を経て、連歌師、俳諧師の手に伝わったが、この思想を、最も鋭く分析し、複雑化したのは、宣長の嫌いな兼好だったであろう。元禄期になって、浮世すなわち好色という太平の時代が到来し、西鶴という俳諧師が、人生の目的は好色にあるという信念から、「源氏」の翻案によって、はじめて好色文学の根本的回復を試みた。「一代男」は、形式こそ「源氏」によっているが、その観念はむしろ色法師兼好のものであり、主人公は、もはや詩人としては現われず、知的な色道修行者として現われた。好色は、すでに反抗の形式を取らざるを得なくなっていたのである。「一代男」が、好色丸に乗って行方知れずになってしまい、「一代男」が色道往生を遂げてしまってから、信念あ

度でつき纏うように見える。これは浪漫派文学が発明した考えではない。塩坑の小枝が、どんなに遠い昔から化粧していたか、誰にも辿ることはできない、自意識が突如として性欲を恋愛に変じたという失楽園伝説が、その宗教的意味を割り引きして考えるなら、依然としていちばん正しいようである。

　文学を通じて見られる平安期の貴族の恋愛が、趣味的であり、遊戯的であったというふうに言い捨てるのは容易であるが、「おもむき」とか「あそび」とかいう言葉が、当時の人の生活にどんな意味を持っていたか、どのような生活信条を現わしていたかを想像することは、もはや私たちには難かしいことである。「源氏物語」という好色文学の傑作は、そういう難かしさの中から生まれた。

　宣長は、「源氏物語」の根本観念は、「物のあはれ」であると苦もなく断じた。今日の学者には、これについて綿密な議論もあるであろうが、私はよく知らない。ただ私は、宣長の自然なすなおな論が好きなのである。人間にいちばん興味ある「物」は、人間であろうし、いちばん激しい興味は、恋愛の情にあるだろう。恋歌は詩の基だ。「あはれ」はほとんどすべての種類の感情感動を指す語だが、悲哀傷心は、人の最も深い感情であろう。悲しみは、行為となって拡散せず、内に向かって己れを嚙むからである。仏教思想の「源氏」への影響は否定し難いであろうが、これは、宣長が考えたとおり、紫式部は、「物のあはれ」の趣に適（かな）ったものだけを、仏教に見たと解するのが正しいだろう。仏教は知的教養であったし、「物のあはれ」は生活的思想だったに違いないから。

ありとしもはば何か嘆かむ」は生活の誕生ではあろうが、恋歌の終焉（しゅうえん）である。「潮満てば水沫に浮ぶ細砂にも我は生けるか恋は死なずて」というふうに嘆くなら、歌は限りなく生まれるであろう。トルストイが考えたように、悲しみは各人独特のものを持つが、幸福はどれも似たり寄ったりのものだからであろうか。この思想は、近代的思想というようなものではあるまい。

「恋愛は、みずから鋳造した貨幣で支払われる唯一の情熱である」とは、スタンダアルが、その「恋愛論」を書く際の根本の洞察であった。恋情は、外的な障碍を知らない。障碍を利用して燃え上がるからだ。恋情は、想像の力によって育つ。スタンダアルがこの精神の作用を、ザルツブルグの廃坑で、枯れ木が美しく化粧する結晶作用に譬えたことは、よく知られているが、比喩（ひゆ）のおもしろさから、人々は、彼の議論を「痘痕（あばた）も靨（えくぼ）」論と決めてしまったようである。しかし、この恋愛心理学の達人は、最も強い恋情の結晶作用には、相手の愛に関する疑惑の念が必要であると書くのを忘れてはいない。彼はこれを「片手は完全な幸福に触れながら辿（たど）る恐ろしい絶壁の道」と言う。

　すべての情熱は不安定なものだが、恋愛という情熱は、ほとんどパラドックスに似ている。確かにこの情熱は、自分勝手に鋳造した貨幣しか信じない。盲目だからではない。独創による快楽を求めて止まないからである。痘痕など問題ではない、すぐ靨に変えてみせる。自己という独創の資源だけが問題だ。喜びを新たにするには悲しみが要り、信を新たにするには疑いが要る。この飽くことを知らぬ自己本位の欲望には、いつも死の歓喜という倒錯した意識が、さまざまな程

ことに言葉を知るとは、人の心を知ることである。「玉の緒よ絶えなば絶えねながらへば忍ぶることの弱りもぞする」という歌は、百人一首で名高い歌だが、広く行なわれている新しい窪田空穂氏の解を読んでみたら、忍ぶ恋の苦しさから死にたくなる気持ちを、名を惜しむ心から是認した心、とあった。恋い心と名誉心との衝突、分解すれば、そういうことになるかもしれないが、一つの恋い心が燃えているのが、はっきり感じられるからこそ、これは名歌なのであろう。忍ぶとは慕うことだ、という恋愛感情の精髄の動きを、じかに伝えているがためであろう。式子内親王の恋歌は、万葉以来最も優れたものだが、その強さは、その貞潔な生活の力でもある。

万葉集が、恋愛歌集の頂であることは動かし難く、誰も万葉の歌の直情径行あるいは天真爛漫の性質を言うが、それも後代の歌の技巧偏重に比べての話で、そういう性質の歌は、万葉の中でも意外に少ないのである。それよりも、天御柱の神話が、万葉の恋歌まで進むのには、言葉の洗練について、非凡な少数人のどんな努力と、平凡な多数人のどんなに長い間の協力とが必要であったかを思いみるべきである。直情だけでは、直情の歌を作るに足りぬ。天真と見える万葉の歌が、どんなに巧妙な鋭敏な言葉の使い方から生まれているかは、現代の歌人が、絶えず驚きを新たにしている処である。

「玉の緒よ絶えなば絶えね」というような発想は、むろん万葉にすでにあった。「よしゑやし死なむよ吾妹生けりともかくのみこそわが恋ひわたりなめ」。「死なむよ吾妹」とか「死なむよ吾背」とか言って、類想類型の歌は多いのである。これらは辞世の歌ではない。死んでしまっては、身も蓋もないが、あんまり幸福に生きても詩はないであろう。「しきしまの大和の国に人ふたり

人間は、人殺しだとか、裏切りだとか、泥棒だとかいう言葉を、平気で人前でしゃべり散らしているくせに、どうして性交という言葉は、歯の間で噛み殺してしまうのであろう、言葉に出して発散してしまわない方が、その思想を拡大することができるというわけか知らん、とモンテエニュは言っている。続いて、この苦労人は、世間で最も稀れにしか使われぬ言葉が、世人に最もよく最も広く知られた言葉であるとは、実におもしろいことである、と言う。おもしろいことかもしれない。あるいは恐ろしいことかもしれない。人間という奇妙な動物は、己れを恐れている、これも確かモンテエニュの言葉である。いずれにせよ、これは、あらゆる好色文学が花を咲かせる謎めいた地盤のように思われる。

忍恋という題詠が、盛んに行なわれるようになったのは、新古今集あたりからであろうが、忍ぶことを知らぬ恋なぞは、万葉の昔から歌にはなり難くかったのである。それよりも、「しぬぶ」とか「しのぶ」とかいう言葉からしてそうであって、隠れるとか我慢するとかいう意味でもあるし、恋い慕うという意味でもあることは、誰でも知っている。これは恋愛という最大の情熱の一種について、はじめて言葉を発明しようとした人間の困惑を、自ら語っているように見える。ま

も実人生ではないですよ。しかし忘れないでくださいよ、実人生の芝居の底には、もう一つの人形劇があるということを。私の発見かもしれない、私の幻かもしれない。いずれにせよ確かなことは、もうじき死なねばならんということです。はっきり予感しておりますよ、死という人生最大の平凡事がもうすぐやって来るとね。ペテルブルグの停車場に、私の死骸が、牡蠣の箱と並べて着くでしょう。死の予感のうちに鮮やかな幻を見た——これはどこの詩人の文句でしたかねえ。いや、とんだ長話をしましたね。お休みなさい。私のことなんか気にかけて夢なんぞ見ていてはだめですよ、人間には、熟睡が大切です」

目が覚めた。夜は明けていた。僕は、魔法使いのような聖者の顔を想い描こうと努めていた。

（昭和二十三年十一月）

せいではないらしいということがわかる。飯粒自身の粘着力のせいである。誤解しないでくださいよ。餅になった場合を言うのではない。いや、どうも我れながら拙劣な比喩だ。こんなことでは文士は落第ですな。まあいっぺん御覧願いたい。役者は巧いですからねえ。実際、打ち開けて言いますとね、大根だって名演ができるように仕組んであるんですよ。たとえば、東京で、そこいらの素人を集めて、東北弁から鹿児島弁まで使わせてやって御覧なさい、それでも結構見られます。役者は、自分のことばかり考えて、てんでんばらばらに演っていればいいのですよ。ガアエフは氷砂糖を噛って、隅は白玉、真ん中は赤玉、と言ってりゃいい、独立自尊です。人間も万年という仇名が似合うくらい落ち着いてきますとね、他人のことなんか、てんで考えないものですよ。それもごく自然にね。ごく自然に他人というものとは馴れ合わない。まあ舞台を見てください。誰も彼も他人の世界に対しては、お互いにちんぷんかんぷんですよ。それでいてともかく人類社会を立派に形成していますからなあ。共通のイデオロギイなんて空疎なものを、彼らは信じてやしない。飯粒各自の粘着力ですよ。してみると理想的社会ですからねえ。いやどういたしまして。よくも、やくざな連中ばかりが集まったものです。陳腐平凡の陳列ですよ。彼らだってね、たまには独創的な嘘がついてみたいに違いない、でなければ同類を捜して抱き合いたいでしょう。しかし許しません、そんなことは舞台裏でやってもらいます。私という一風変わったマテリアリストはね、原子番号札を首にぶら下げた人間でないとまじめには扱いません。したがって舞台を許しません。さあ、もうおわかりでしょう、私がファルスだと言った意味が。八〇年代のロシヤの風俗を描いた？　冗談でしょう。何年代のどこの風俗でもないんですよ。ありゃそもそ

た時、これはなかなか難かしいトランスポジションでしたがね、その時『桜の園』なぞときたら、たんです。写実主義の極致などという悪い洒落（しゃれ）は御免こうむりますよ。写実主義というトリックばかり手の込んだ写真術なぞ私は問題にしたことはない。問題は写すべき実さ、実といい、その意味とは、価値とは。私はそれを発見したとは申し上げますまい。ある労働の掛け値のない結果を披露したまでです。いかがです、あのできは。芝居ですからねえ、役者が揃わない上演でだけだとわかり難いところがある。その代わり役者さえ揃えば、驚くほどわかりいい作品ですよ。それこそとんでもなくわかりいい近代劇です。たとえばだね、モスクヴァの芸術座が、あれをパリでやるとする、お客はロシヤ語なぞ知りはしません。ちっともかまわない。台詞（せりふ）なんぞ何語で言ってもよろしい。ちゃんとわからせてみせます、請け合うね。だからファルスだと言ったでしょう、ファルスというものは、そうでなくちゃならない。あそこに万年大学生というのが出て来るでしょう。端役で。いや端役もなくしたところに実は作者の苦心があるのだがね、あの万年大学生の万年という仇名（あだな）は、どの人物にもよく似合うんですよ。万年地主に万年商人、万年執事に万年養女、いいですか、万年という仇名がつかない人間なんて、みんな疑わしい存在ですよ。私も神様のお芝居では、万年文士で登場したいものさ。いや、冗談にとられては困る。君の国の例をとって申し上げればね、人生はたとえば海苔（のり）巻（まき）みたいなものさ。海苔は思想だとか意見だとか心理だとか感情だとか性格だとかなんだとか、文士の好きな物質でできていて、人生は、こいつにぐるりと巻かれているんだよ。私は、そいつを輪切りにして、飯粒を数えてみただけです。別段変わったことをしたわけではないが、そうしてみると、飯粒どもが寄り会っているのは、海苔の

てについて苦い独言を洩らしていたのだ。あの人たちは、そう感じてくれたに相違ありません。しかし世間というものは、そうは行かぬ。私がモオパッサンのような短篇の名人だなどと言っている。あの人の才能はたいしたものです。私などの比ではない。しかし、もともと、人は、たちの違った人間なんですよ。第一体格が違いますよ。私にはボートは一人で担げません。あの人には、人生の平凡事を観察する驚くべき天賦の才があった。しかもその才能は、非凡な意見と平凡な事実との対決という詛われた問題に、私のようにつまずかなかった。私は率直に言うが、そんな詛われた問題は、泥くさいロシヤの田舎医者の頭に宿ってしかるべき問題でしてね、メダンのグルウプの選手には似合いません。私の師匠はサガレンだが、あの人の師匠はフロオベルです。いいかね、率直に聞いてくださいよ。師匠が良すぎたのです。あの人の天賦の才はね、あんまり良すぎた師匠に、あんまり完全なその審美的理由を授けられてしまったのだ。後になってその自分の才能に疲労してくるのも無理もない理です。ペシミスムの『水の上』を『ベラミ』というヨットが逃げて行きます。皆んな運命だよ。作家というものは、自分の運命は愛さなくてはいけない、徹底的に。あの人は自殺に向かって逃げた。私は逃げないが、死が向こうからやって来るのを待っていたんだから、同じことです。私はずいぶん長い間待ちましたよ。ただぼんやり待っているのもつらいことですから、それに不正なことですからね。烈しく働き通しましたよ。雨が降ったら、ああ、雨が降ったら、雨が降ったとお書きなさい、と言ってね、これは、まじめな掛け声ですよ。こんなまじめな掛け声って他にあるもんじゃない。そうじゃないですか。それがね、その文句がね、そっくりそのままヴァアリャが泣いたら、ヴァアリヤが泣いたとお書きなさいと変わってき

にしていましたがね。御注意しておくが、人間万事身から出た錆ですよ。私としてはただ、あの実に厭な感銘という怪物を手懐けたい一念だった。毎日飯を食って下剤をかけねばならない、[illegible]という虫が湧きますからね。今晩は特別ですよ。私は自作についてしゃべったことはありません。世間では私の気の弱さだとか内気だとかのせいにしているようだが、まあ、それもあります、が、ちと間違っているようですよ。労働者は労働について口数が少ないのが本筋だよ。ことに私のような労働者はね。だって何が言えるんです。くどいようだが動機は一つしかない。個々の作品のあれこれの動機などというものは私にはない。小手先の細工でもしてみなければね。黙っているよりしかたがないじゃありませんか。批評家に吠えつかれる弱みですなあ。一つの動機から一つの手法が生まれた、ふむ、しゃべりだしたのだから、みんなしゃべりましょう。いや、まことに簡単明瞭な手法なんです。ゴオリキイに言ってやったことがある、雨が降ったら、雨が降ったとお書きなさい、とね。若い作家に会うと、いつでも同じ忠告をするんだよ。短く、できるだけ短くお書きなさい、小説家というものは嘘をつきがちなものだからね。ブウニンと海を見ていた時のことだっけ。彼は私に、海はお好きですかと聞くのさ。好きですよ、だけどあんまり淋し過ぎますね、と答えた。すると彼は、その淋し過ぎるところが好きなんです、と言いましたよ。私が、彼の言葉に何を発見したと君は思うか。青年の心理をかね。違う。文学的手法の誤りをだ。ねえ、ブウニン君、海を描写するのは難かしいことですよ。君は子供が試験の時に書いた描写を知ってますか、海は広い、とそれだけです、見事なものじゃないか。彼は、おとなしく聞いていたっけ。あの人たちは有望な敏感な作家です。私は忠告なんぞ実はしているのではない。自分の文学の果

埒もないものに見える、確かそんなことを書いてやった。嘘も誇張もなかったんですがね。人間三十歳には三十歳の言葉がある。止むを得ないことです。私は何かを掘り当てた、それは確かだ。しかし、実は地獄絵などというものではなかったんですよ。ただの地獄絵だったら、後になれば忘れもしたでしょう。今となれば、はっきりと言えますがね、あれは人生の平凡事と瑣事が化けたものだったんです。あの大先輩の大思想もついに動かすことができなかった最後のもの、平凡事と瑣事、まあそう言ったわけだ。当時だって、嗅ぎつけてはいたんだ。実に厭な感銘だったですからねえ。実に厭な感銘を持ち還った、とスヴォオリンに書いたのをよく覚えているよ。これは三十歳の言葉ではない。ずいぶん長持ちのした品物です。この背負わされて還って来たとんだ御土産がすなわち私の文学的動機さ、私の以後の全作品の唯一のですよ。よござんすか。この実に厭な感銘という奴がさ。行為の深い動機というものは、まず行動を起こして、逆に確かめて行くものです。心理学者には難問ですな。幸か不幸か人間は心理学者じゃない。何もサガレン島が悪いのじゃない。私は見たかったものだけを見、予感したかったものだけを予感したにすぎないのでしょう。ところで、私は確かめにかかった。意見という意見が、インテリゲンチャの平凡な生活の裡で空しく死んで行く光景、おわかりでしょう、私がどうしてそんな退屈な光景を倦まず弛まず書きつづけたか。実にひどいことです。人間の鼻の平凡さを確かめるために、一つ一つつまんでみると言ったような仕事ですからな。こんな仕事が文学と呼べるかどうか、一つまあ、考えてみてください。

むろん、私にもよくわかってはいない。で、ともかく、私は文学とは呼ばず、労働と呼ぶこと

が、これでは新規に事を始めようとする良心ある青年作家は気が変になるよりほかはない。むろん、私もなりました。まあ見ていて御覧、今に、ロシヤ文学において、トルストイ、ドストエフスキイの先は断崖絶壁であるということに思い当たる文学者がきっと出てくるから、まあ、ときたまその文学者は、同時に、この二大先輩の大系を綜合するいっそう高次な大系なんというおかしなものの発案者にならぬとも限らない。いやロシヤ人にはありがちなことですよ。それでは、何が断崖絶壁だかわからない理屈になるね。したがって私が断崖絶壁の最初にして最後の発見者だったということになる。いやな役割さ。しかたがない、やっつけましたよ。不平が言えないたちでね。なあにただそういうたちさ。どんなふうにやっつけたかって？　それが巧く言えればねえ、だから言ったじゃないか、酔っぱらって溝の中で死ぬという理想を抱いたとね。ははあ、おわかりにならない。ありのままを申し上げているんだよ。ありのままの言葉はわかりにくい。いいですか。ありのままの言葉は、ありのままに信じてもらわないと困る。批評家は疑い深いね。いや、少し言い方が拙（まず）いかな。先刻も言ったとおり、理想のトルストイ的定義に従えば、酔っぱらって死ねば理想ではなくなる、それでは、どうしたらこの理想を燃やしつづけることができるかだけが問題だ。おわかりでしょう。算術ですよ。そこで私は掘りだした、何かを掘り当てる望みなぞいっさい捨ててね。ええ、もちろんあの見上げるのも我慢がならぬ断崖絶壁の根元をですよ。お察しのとおり、それが私のサガレン行きさ。だが、断わっておくが、それ以上いろいろ御察し願いたくはありません。あれは、確か三十歳の時でしたなあ。私はスヴォオリンに書いてやりました。まさに地獄絵だ。かつての私には、クロイチェル・ソナタは一つの事件だったが、今では笑止な

てたと思っているんでしょう。馬にたかる蝿は、労働する馬の全筋肉の緊張というものを理解しません。私は皮肉を言っているんじゃないよ、皮肉を言うのは身体に毒です。言う人にも言われる人にもね。むだなことですよ——酔っぱらって、溝の中で死ぬだろう、なんて巧いことを言ったものだ。まるで予言者の言葉だ。だから、決して当たりゃしませんがね。しかし、当たらないところに予言の力はあるのですぞ。当たるのは科学の方です。両者の区別がわかってくると、人生が少し見えてきます。おや、また、脇道にそれたね。私は脇道が好きでね。犬みたいなものさ。ついでだから注意しておくが、思想家という奴は真っすぐ歩く、ありゃ君、鼻が利かないのだよ。ほかに理由はない、全然ありません。そこで、私の方の理由だが、いや今の予言の話だが、打ち開けて言えば、あれが私の理想だったんだ。驚いてはいけない。理想は高尚なものとは限らない。理想主義者には合点がいかぬだろうが、理想にもピンからキリまであります。ただ、その共通する性質は、理想は決してつかまえてはいけない、決してつかまえられないあるものだという点です。これをいちばんよく理解していた人を君は知ってるか。トルストイです。実に偉大な人だ。私は若い時から尊敬してきました。若い作家たちが不平を言うと、誰もトルストイのようには書けませんよと慰めてやります。もっとも慰めにはなりませんな。彼らはトルストイを尊敬せざるを得ないということがつらくてたまらないのですからな。私も若いころはそうでしたよ。さよう、『退屈な話』を書いたころかな。いやもう、実は退屈どころの沙汰ではなかったさ。恐ろしく意地の悪い尊敬すべき魔法使いだよ。それに加えてもう一人ドストエフスキイという途方もない狂人がいる。いいかね、そんな化け物がすぐ隣近所にいるんですぜ。君には想像もつくまい

チェホフ

ある夜の夢にチェホフが出て来た。

鳥打ち帽子をかぶり、鼻眼鏡をかけ、不精髯を生やし、痩せた蒼い顔でニコニコしている。ははあ、この人は鳥打ち帽をかぶったまま死ぬつもりらしい、すると——

「顔を見ればわかりますよ。君は『桜の園』のことが言いたいんだろう。ありゃなんでもないよ。ほんのファルスさ。人生のファルスより、少しはましなところがあるとしても、まあ、私の死後何年もちますかねえ、七年、それとも七年半くらいは、見に来る人もあるでしょうか。——ほんとに、何が言いたいのですか。どうも批評家というものは、落ち着きのない人たちだ。私なんかもう二十五年間だよ、二十五年間批評家の御託を聞いてきたが、ためになった忠告など一つだって聞いたためしがない。それも無理もない。これで私はなかなか難解の部類に属する作家だからね。ところで君の前だが、どうも批評家には、私のやさしさという極意がわからない。いや、無理もないことです。人間は難かしさを求める、これは人間の進歩に、大いに関係があります。そう、そう、たった一つ覚えてますよ、これには感服した、スカビッチェフスキイがこんなことを言ったことがある。アントン・チェホフは、酔っぱらって、溝の中で死ぬだろう、ってね。私は、ほんとに心を動かされました。私は、まじめで言ってるんですよ。奴さんは、きっと私が腹を立

いとパスカルは考えたからである。

（昭和十六年八月）

考え、そういうふうに書いた。そして書き方についてこう書いた、「僕は、ここに自分の思想を無秩序に、だが、おそらく意図のない混乱の形ではなく書こうと思う。これが真の秩序である」

「パンセ」は、そういう秩序で書かれた。そこで人生の謎の結び目は、誰の手にも解き難いものと見えるようにあらゆる工夫がなされている。読者はアレキサンダアの剣は、神の手にあることを合点する。

だが、これはパスカルに言わせれば、彼の独創ではない。「聖書の正典の著者たちが、神を証明するために自然を用いなかったのは、驚くべき事柄である。彼らはすべて、神を信じさせるように仕向けたのである。ダビデ、ソロモン、その他の人々は『世に真空はない、ゆえに神は存在する』というようなことは言わなかった」

彼もまた仕向けたのである、効果なぞ少しも期待せずに。最初に信じなかったものが、あのように疑えたはずがあろうか。

神が現われた。ここで、僕は「パンセ」の中でいちばん奥の方にある思想に出会う。

「人は、神がある人々は盲にし、ある人々の眼は開けたということを、原則として認めない限り、神の業について何事もわからぬ」

そのとおりである。僕らは、そういう神しか信ずることができないからだ。盲であろうが、目明きであろうが、努力しようが、努力しまいが、厳然として、僕らに君臨するような真理を、僕らは理解することはできるが、信ずることはできないからだ。なぜなら、それは半真理にすぎな

彼は、相手に賭けねばならぬ、と言う。なぜ賭けねばならぬかは言わない。そして、神は在る、の方へ賭けるのが、合理的であるゆえを論証する。しかし、まず賭けるか賭けないかが問題であり、いくら儲（もう）かることをはっきり悟らせても、賭けぬものは賭けぬ、と彼はよく承知している。相手は理性という財布の口を締めている。彼は、からかっているのである。しまいの方を読めば読者はなるほどと思うだろう。

左に忠実に訳しておく。

「『彼ら（信仰ある者）のやったいろはを手本にするんだね。つまり、聖水を受けたり、弥撒（ミサ）を上げてもらったり何やかや、まるで信仰はもう得られたといったふうに、万事をやる、ああいうやり方をやってみたまえ。そうやっているうちに自然に君は信ずるようになるよ、間抜けになるよ』――『いや、そこだよ、困るのは』――『そりゃ、また、なぜだい、損する金もないくせに』賭けるか賭けないかも賭けねばならぬ。ちなみに、「間抜けになる」という言葉を、ポオル・ロワイヤルの「パンセ」編纂者は驚いて削った。ヴィクトル・クウザンが、驚いて元どおりにし、「間抜けになる――それは半可通な学者の貧しい知恵では近づき難い最高の真理に到達するために、子供に還ることだ」という間抜けな注を付した。

「ピロニスムについて懐疑的に語る人は少ない」と言った人が、子供について天真に語る人は少ないことを知らなかったはずはない。「一方の極端まで達したところで何も偉いことはない、同時に両極端に触れて、その間を満たさなければ」。彼は、そういうふうに生き、そういうふうに

のではないから。

解決がついたということは、眠りについたということである。覚めていたければ疑うことを止めてはならぬ。「パンセ」のなかで、パスカルが、あんなにしばしばピロニスムについて語っているのももっともなことである。「ピロニスムに光栄あれ」と彼は言う。ところが、彼はまたこう言うのだ、「謙遜について謙虚に語る人は少なく、貞節について純潔に語る人は少なく、ピロニスムについて懐疑的に語る人は少ない」

懐疑派にならずに、疑うこと、そういう難かしいことをやった人間というものを心に描いて読めば、彼の次のような何気ない言葉にも、分析と意志との筋金がはいっていると気がつくであろう。

「思想を書きとめようとする、思想はしばしば逃げ去ってしまう。だが、このことは、僕に、忘れてばかりいる自分の弱さを考えさせる。また、そのことは、忘れ去った思想と同じように、僕には教訓になる。なぜかというと、私がひたすら心掛けているのは、自分の空しさを知ることだからである」

人々は、有名な「賭」について、その論証の独創性を云々する。独創性なぞつまらぬことだし、彼は、論証に成功してもいない。注意して読めば、彼の「賭」は、彼の祈りのようにも見え、嘲（ちょう）罵（ば）のようにも受け取れるが、ともかく決して論証ではないことはわかるのである。

の労にも値せぬ」。彼は、そうしばしば自分に言い聞かす必要があった。すべてを説明しようがための認識の修練、この誘惑は、彼のような明敏な精神にはたいへん強いものだったから。

「無限に比べれば虚無、虚無に比べればいっさい、無といっさいとの中間物」、「僕らは何も確実には知り得ないが、また、全く無知でもあり得ない。僕らは、渺茫（びょうぼう）たる中間に漂っている」。これが、パスカルの見た疑いようのない「人間の真実な状態」であり、人生はそういうシステムとして理解されなければ、それは誤解であり、そういう実在として知覚されなければ、錯覚である。僕は、パスカルを独断家とも懐疑派とも思わない。彼は、及び難く正直であり大胆であるにすぎない。

現代のフランスの哲学者や文学者は、“Les conditions humaines” という言葉を好んで口にしたがるが、それは、彼らがもうパスカルのように “Voilà notre état véritable.” と言う大胆さも正直さも失ってしまったからである。人間のただ一つの現に在る état が見えてしまった人には、人間が人間であるさまざまな conditions を数え上げることは無意味であった。

・

「彼が、己れを高くしたら、僕は、彼を卑下させる。みずから卑下したら、高めてやる。彼が己れを不可解な怪物と認めるまで、いつでも彼に抗言してやる」

こういう言葉が、パラドックスと映る精神が、そもそも倒錯した精神ではないのか。精神の努力は、いつも謎から解決の方に向かう、わからぬものが、はっきりわかるようになる、そういう向きに進むもので、その逆ではないと誰が決めたのか、この疑いは自然であり、少しも不具なも

オンの文体が現われたように。

パスカルは、まるで賭けるように書く。衝動と分析力とが見事に一致したニイチェのような否定の達人も、パスカルのようには激しくない。あらゆるディアレクティックを否定しようとして、しばしば、まことに精緻なディアレクティックを書いてしまう、つまらぬアフォリズムもばらまく。

「人間とは、いったい、なんという怪物であるか。なんという珍奇、妖怪、混沌、なんという矛盾の主、なんという驚異か。万物の審判者にして愚鈍なる蚯蚓。真理の受託者にして曖昧と誤謬の泥溝。宇宙の栄光にして廃物。誰がこの縺れを解くだろうか」

言うまでもなく、これが「パンセ」の主題だが、パスカルの音楽は主題だけで、できている。縺れがいよいよ解き難いものとなるように、そういうように考えて行くこと。縺れがしだいに解けて行くように考えるやり方は、サイクロイドによいだろうが、怪物にはだめである。

考えれば考えるほどわからなくなるような考え方、これはパスカルの採用した断乎たる方法であり、彼はこれを“chercher en gémissant”と名づけた。en gémissant とは文学的な形容ではない。ヴォルテエルもクウザンも「パンセ」を文学者流に読んで誤ったのである。パスカルは、「人間嫌い」になるほど感傷的ではないし、「悩める魂」と呼ばれるような浪漫派でもない。

「無用にして不確実なるデカルト」。これはパスカルの独白である。「あらゆる哲学は、一時間

カルがどんな健康状態にあったかは誰でも知っているところである、と。彼は、もう、切れ切れにしか思索することができなかった、という考えが、「パンセ」の読者につきまとう。つまり、あの書かれずに終わった「アポロジイ」が、もし書かれていたらという空想から逃れ難いのである。パスカルの悲痛な表情、そんなものが、「パンセ」の文体にまざまざと見えたりする。空想のなせる業であることには気がつかぬ。有名な彼のデス・マスクが空想家たちにたくさんの嘘を語る。

神経病は、足元に深淵が口を開けているさまを、彼にしばしば見せたと言う。歯痛の苦しみをまぎらわすために、彼はサイクロイドの難題を解いたと言う。伝説を信ずるなら、後の方の伝説を信ずるがよい。そうすれば、先の文章の裏側で彼の剛毅な心が、こう断言しているのが聞こえるだろう。「人間が持ち続ける術を知っているものは、思想ではない、記憶にすぎぬ。獲得できるものは、知識であって、思想ではない」と。

「パンセ」は未完成ではない。いったい何に対して未完成なのか。

「パンセ」のうちにばら撒かれたアフォリスム、そんなものはない。モンテエニュの言い廻しやピロニアンの論証を、どんなに自在に操ってみても、彼には、アフォリスムというような形式を作ることができない。彼の天稟はそういう形式を、いや、あらゆる形式を乗り超えてしまうように見える。適当な言葉が精神を捕えたり、精神が巧みに言葉を捕えたりするようなことは、パスカルにはないらしい。精神がいたる処で言葉に衝突する。しかも彼は平気で進んで行く。パスカルの文体は、彼の死後にできたものだ。あたかもナポレオンの行動が消え去った後に、ナポレ

とった。つまり、後世の自尊心が、拙劣に模倣しやすいことをしておいた。

パスカルはまるで違う。モンテェニュに対して彼の洩した嘲笑を瞥見すれば足りる。

「己れを語ろうとはなんという愚劣な企てだ。――ふとしたことで、おめでたさから馬鹿なことを言うのは、ありがちな病気だが、計画的に馬鹿なことを言うとは我慢ならぬことである」

パスカルの「自分」というものについての考えは、およそ単純で徹底していて哲学も文学もはいり込む余地がないというふうに見える。「パンセ」のなかに「『自分』とは何か」という見出しのついた短文があるが、僕は、「パンセ」の中でも名文だと思っている。ああいう単純で深い味わいを持った文章は、僕を本当に驚かす。

パスカルは、「自分」というようなものは、人間の美貌にも才能にもない、肉体のなかにも魂のなかにもないゆえんを簡明直截に分析して見せて、突然、次のような結論に飛び移る。

「だから、ただ官位や職務のゆえに尊敬されている人々も軽蔑してはいけない。総じて人が他人を愛するのは、相手にいろいろ借り物の性質があればこそだ」。結論まで来たら読者は冒頭の文句に戻るがよい。「ある人が窓に凭れて通行人を眺めている。私がそこを通りかかる。彼は私を見るためにそこに、いるのだと言えるだろうか。否」

付言しておくが、ある人も、往来も、窓も、君の外部にばかりあるとは限らない。

「偶然が思想を喚び起こし、また、偶然がそれを取り去る。思想を持ち続ける術もなければ、思想を獲得する術もない」。もっともなことだ、と人は言う。「パンセ」を書いていた当時のパス

「パンセ」の冒頭で、パスカルが l'esprit de géométrie と l'esprit de finesse との相違を語っていることは、誰も知っている。両者の秩序がどういうふうに異なっているかを説かれて、なるほどと合点しないものはないのだが、両者の相違を云々する l'esprit de Pascal は説明していないというところが肝腎なのである。

パスカルは、両者の区別なぞを読者にわかってもらいたいのではない。彼は難かしい忠告をしているのだ。感じたところから推論するのはいいが、推論したところが感じられるように工夫してみたまえと忠告しているのだ。そう思わないと、彼が、もっと先で次のように言うところがわからない。

「自分は、長い年月を、数学の研究に費やした。――人間の研究を始めた時、数学が人間に適していないことに気づいて、数学を知らない人々より、数学に深入りした私の方が、はるかに自分の状態について迷っていることを覚った」

パスカルは、人間の研究を、モンテエニュから学んだと言われる。剽窃（ひょうせつ）したとさえ言われている。つまらないことである。二人はまるで違った人間だ。モンテエニュは、今だに剽窃されている。現代の ironiste たちは、みんな彼の悪い弟子だ。

モンテエニュは、すべてを充分に疑ったが、よく磨きのかかった自意識だけは、信じもし愛しもした。そして、彼にとって、自己とはそれ以上でも以下でもないと言えるような態度を巧みに

んなに有名な言葉となるのは難かしかったであろう。

　クレオパトラの鼻が、もう少し低かったら、云々という言葉も有名になった。この気難かしい思想家も、時には奇知を弄する術を心得ているのを見て、人々は安心した。歴史の必然には、偶然というものが、時に薬味のように混じっていると、巧みな言葉で、注意されることは、悪くはなかったのである。

　だが、これもまた「コンパスの尖端で彫られた」彼の肺腑の言であって、ironie めいた意味は全くない。もし、そうだとすれば、どういうことになったか。やはり、この言葉は有名になりそこなったであろう。実は、パスカルには、歴史の必然性を云々する世の常識そのものが、おのずから知らぬ巨きな ironie と見えていたに違いないのである。

　世人は、ironiste というものを誤解している。ironiste は idéaliste や romantiste から遠いと思っているが、実は、健全で聡明な人からがいちばん遠いのだ。

　ironiste の味わっている満足というものは、考えてみるとまことに不思議なものだ。彼は、自分の ironie が、大多数の人々に通じないことが得意である。しかし、通じる人が、また、あまり少数だと困ったことになる。何故かと言うと、彼は、いつも恰好な話相手に取り巻かれている必要があるから。彼の頭は元来、俳優のようにしか働かないのだから、観客がだんだん減って、鏡の前でひとり演技しなければならなくなれば、こんな閉口なことはない。

パスカルの「パンセ」について

サント・ブウヴがナポレオンのメモワルを論じた文の中で、ナポレオンの命令や書簡の文体は、パスカルの「パンセ」の文体に酷似していると書いている。「両者とも、言葉は、コンパスの尖端で彫りつけられ、しかも、想像力も、まさしく欠けていない」(Causerie du Lundi. I)。僕は、この大批評家の勘を信じたい。パスカルにとって考えるということは、勝つか負けるかということであった。

人間は考える葦だ、という言葉は、あまり有名になり過ぎた。気の利いた洒落だと思ったからである。ある者は、人間は考えるが、自然の力の前では葦のように弱いものだ、という意味にとった。ある者は、人間は、自然の威力には葦のように一とたまりもないものだが、考える力がある、と受け取った。どちらしても洒落を出ない。

パスカルは、人間はあたかも脆弱な葦が考えるように考えねばならぬと言ったのである。人間に考えるという能力があるおかげで、人間が葦でなくなるはずはない。したがって、考えを進めて行くにつれて、人間がだんだん葦でなくなってくるような気がしてくる、そういう考え方は、全く不正であり、愚鈍である、パスカルはそう言ったのだ。そう受け取られていさえすれば、あ

リイ、つまり可能事と不可能事以外を認めないのだ」（La soirée avec M. Teste.—Préface.）

ヴァレリイはテスト氏を「悟性神話上の怪物」と言ったが、おそらく彼の真意ではない。テスト氏には、肉体もあり、意志もある。いや、テスト氏をテスト氏たらしめる人間的条件は、何一つ彼に欠けてはいない。「エミリイ・テスト夫人の手紙」がこれを語っている。「人間」がそのまま純化して「精神」となることになんの不思議なものがあろうか、人間が何物かを失い「物質」に化することに比べれば。大部分の人々が、女と同衾するように、できあがったさまざまな観念や思想と同衾する。彼らは“vérité”を得たと信じて、実は“réalité”の世界に呑まれているにすぎない。

僕はくり返す。どこにも不思議なものはない。誰も自分のテスト氏を持っているのだ。だが、疑う力が、唯一の疑えないものという処まで、精神の力を行使する人が稀れなだけだ。また、そこに、自由を見、信念をつかむという処まで、自分の裡に深く降りてみる人が稀れなだけである。欠けているものはいつも意志だ。

（昭和十四年二月）

ままの姿に還元しようと、どれほど執拗な分析を費やしてきたか。彼は、観念によるどのような綜合も単純化も行なわなかった。彼は感覚の与件に固執した。一枚の木の葉を感ずるように、一個の言葉を、いやさまざまな意見、さまざまな思想のシステムを感じようと努力してきた。肉眼の機能を練磨し、これをそのまま精神の視力と化そうと努力してきた。そしておびただしい仮定や約束の上に立ったおびただしい真理（vérité）の群れは、ことごとくそれぞれ固有なニュアンスを持った現実（réalité）となったと信ずるに至った時、彼は、テスト氏の部屋に坐っていた。今、部屋をさまよい出て、彼の眺める街頭の風景は、以前と寸分違わぬ風景である。彼は、風景のどんなニュアンスも捨てた覚えはなかったからだ。だが、今は彼には帰って行く部屋がある。「あの人の眼はほんとに美しい、あの眼は、眼に見えるいっさいのものよりはほんの少し大きい」
(Lettre de Madame Emilie Teste.)

風景のあらゆるニュアンスは、彼にとって等価である。物質の多様でしかも斉一な動きがあるだけだ。これらの動きは、彼の裡（うち）のテスト氏の任意な行為、自由な創造の機会としての意味を担うだけである。認識するとは創造するということだ。

ここでもまた読者は、逆説の衣を着たきわめて率直な言葉に出会うだろう。

「何故にテスト氏は存在し得ないのか——この疑問こそ彼の魂である。この疑問が諸君をテスト氏にしてしまうのだ。何故かというと、彼こそ可能性の魔自身に他ならないからである。彼に可能なもののいっさいに関する顧慮が、彼を支配している。彼は自省する、動作する、だが、動かされるがままになっているのは嫌なのだ。彼は、行為化された意識の二つの価値、二つのカテゴ

うちに、多色の光線の定かならぬ多様性を含んでいる。するとまた、おのおののニュアンスは、別々に取り上げてみても、その中に、初めは眼につかなかったものが、おのおののニュアンスが分有している白光、おのおののニュアンスの固有の色合いが由来する共通の光が姿を現わすだろう。僕らが形而上学に求める直観とは、ラヴェッソン氏によれば、疑いもなく、こういう種類のものだ。真の哲学者の眼で眺めれば、古代の大理石像の観照から、哲学論文の全体に散らばっている真理よりも多くの集中した真理がほとばしるだろう。形而上学の目的は、個別の存在の中に特殊な光を取り戻し、これをその光源まで辿ることにある。個別のものにその固有のニュアンスを与え、与えるというそのことによって普遍の光に結ばれている特殊な光を」（La pensée et le mouvant. p. 259.）

自分自身に備わったあらゆる固有のニュアンスを収斂レンズによって白光と化すること、そこにヴァレリイはテスト氏を見た。最も普遍的な内部に坐っているテスト氏の姿をまざまざと見たのである。一般観念による自己の単純化によって Cogito を考えるに至ったのではない。彼独特の視力の純化によって、テスト氏という人間を見たのだ。

テスト氏の部屋は、ヴァレリイの最後の部屋でもあるし、最初の部屋でもある。なぜなら、彼の部屋は、人々の雑踏のただ中にあり、彼は生きねばならないからだ。彼は部屋を出て街をさまよう。そして石ころを眺めるように樹木を眺め、樹木を眺めるように犬を眺め、犬を眺めるように人間を眺め、人間を眺めるように、政治や文学や科学を眺める。彼は、今出て来た部屋を思い出しているに違いない。ついにあの部屋に帰るために、これらすべてのものを、まさに見えるが

「まずさまざまな大発見をしておいて、それから発見をするのに自分はどう振舞ったかを自問する天才人を眼の辺り見る。これは一見逆説的な行き方だが、実は自然な行き方はこれ一つしかない」(La Philosophie de Claude Bernard.)という意見を述べていることを注意しておく)

「たとえば、虹のすべてのニュアンス、菫、青、緑、黄、赤のニュアンスがあるとする。これらのニュアンスに共通なものを決めること、つまりこれらのニュアンスについて哲学的に考えるのに、おそらく二つのやり方がある。そう言っても、ラヴェッソン氏の主要な思想に背くまいと思う。第一のやり方は、単にそれらのニュアンスはさまざまな色だと言うにあろう。すなわち、ニュアンスの多様性の帰着する単位は色という抽象的な一般的な観念だということになる。しかし、この色という一般的な観念を得るためには、赤を赤たらしめるものを赤から無くし、青を青たらしめるものを青から無くし、緑を緑たらしめるものを緑から無くするより他はない。色というものを定義しようとすれば、赤も青も緑もどれも現わさないものと言うより他はない。これはさまざまな否定からできた肯定であり、空虚を限る一つの形式だ。抽象的なものに止まる哲学者は、これだけにしておく。彼は一般化の道を辿れば、事物の統一に向かって進むと信じている。つまり、さまざまな色調の差異をきわ立たせる光というものを、しだいに消して行き、終いには、一様な闇のなかに、さまざまな色調をいっしょにしてしまうのだ。本当の統一を得る方法は、これとは全く異なるのである。それは、青、菫、緑、黄、赤の無数のニュアンスを取って、これらを収斂レンズを透して一点に導くことにあろう。ここに純粋な白光が輝き出る。この白光は、ここでは、これを分散させているさまざまなニュアンスのうちに見られ、彼方では、分たれぬ統一の

前、ランプの下、紙やペンなどの散らかった辺りを見ても、やりかけの仕事の跡も残っていなかった。薄荷の匂いのする、緑がかった部屋の中には、蠟燭の周りに、寝台、柱時計、鏡つきの戸棚、腰掛椅子が二脚、まるで理性上の存在のような、抽象的な、陰気な家具の他、何一つなかった。暖炉棚の上には、新聞が二、三種、数字をいっぱいに書き込んだ名刺が十枚ほど、薬剤の小壜が一本、僕は、今まで、これほど或る任意の、という印象を強く受けたことはない。これこそ定理上の或る任意の一点を思わせるような、――おそらくそれと同じように有効な、或る任意の住居であった。この主人は、最も普遍的な内部に生活していた。僕は、この腰掛椅子で過ごされる彼の時間を思った。この純潔な、平凡な場所に、無限の悲しみも可能であることに思い至り、僕は、恐怖に襲われた。なるほど、僕もこういう部屋に生活はしてきた。だが、こういう部屋こそ最後のものだと思っては、いつも慄然としたものである」(La Soirée avec M. Teste.)

テスト氏はヴァレリイのCogitoである。だが、こういう言い方を比喩的な意味に取らず、そのまま受け取ることがやさしくない。ヴァレリイは、人間を抽象してCogitoという認識の一般的形式を得たのではない、自分の純化に身を削ったところに、テスト氏というきわめて純粋なもう一人の人間を見付けたのである。この二つのことはたいへん異なったことである。

4

ここに僕はベルグソンがラヴェッソンについて書いた美しい言葉を引用しておこうと思う。誰もこれ以上巧みには言えまいと思うから。(ベルグソンが、デカルトの「方法叙説」について

のの意味が見抜けないということ、そういうことは要するに、眼に見えるものに、つまり形と運動とに還元することではなかろうか。――これほどデカルト風なことがあろうか、どうであろう。――のみならず、この無理解というものこそ、何物も閑却せず、何物も除外しないという一つの大きなチャンスではないだろうか。なぜかと言えば、何を保留すればいいかわからぬわけだし、また、観察する限りのものは、すべて等価であるし、したがって、いっさいを記録するか、いっさいを拒絶するか、どちらかでなければならないからである」(Le Retour de Hollande.)

デカルトの Cogito についての哲学史的な解釈より、こういう詩人の image の方が、僕にははるかに明確なものに思える。ヴァレリイの語る処は、もちろん、認識論というようなものではない。彼にはまざまざと感じられているものがあるのだ。明察というものに生きた一人物の無垢（むく）というもの、純潔というもの、孤独というもの、そういうものが、彼を動かしているのである。

デカルトは、「その注意力の全体をもって、自分のうちに閉じ籠った」、テスト氏の言う内部（こころ）の島を創り上げた。島を廻って「形と運動とに還元された」人生という大海があるだけだ。(形と運動とは、もちろん、理解の抽象的形式の意味ではない。ヴァレリイが好んで使う「真の無秩序」を言う)伝統や因襲や約束や仮定の上に立った理解というものを疑って、真の無秩序を見るに至るということ、このことをもっぱらできるだけ自分自身になることによって行なうこと、そういう精神のつかむ孤独は浪漫派文学が発明した孤独とはおよそ似ていない。

「建物の頂上にある、いかにもささやかな『家具つき』の部屋（アパルトマン）に通った。本一冊ない、机の

デカルトの生活について僕らの知る処はきわめて少ない。彼がどのくらい勇敢な兵士であったか、あるいは剣客であったか、知ることはできぬ。しかし、小説家にとって、デカルト氏は、決して空想の種に不足するものではあるまい。彼の生活が簡単だったのではない。彼の精神が生活を簡単な物と観じたのである。植物の生活も人間の生活も、自然のメカニスムの一部にすぎない。しかし、言うまでもなく、ここで重要なのは唯物論というような曖昧な教養ではないのだ。

世人の信ずる生活とか生命とかいう何か意味ありげなものは、ことごとくデカルトの精神によって疑われ、意味ありげな意味を剝がれて、物と形と動きとのなかに投げ返された。しかし彼は動物機械から人間機械に決して移ろうとはしなかった。彼は踏み止まった。彼の耐えた地点というものを心に描こうとすると、一本の縄の上で、極度の心の緊張に頼って身体の平衡を保っている人間の姿のようなものが眼に浮かぶ。

彼が自分の Cogito を étendue の世界から、驚くべき果断で引きちぎり、両者の裸な痛烈な対決に、おそらくほんとうの生活の極意を見たということ、両者の曖昧な妥協や混同を監視するために、絶え間なく疑いの火を燃やしていなければならなかったということ、両者を隔てる淵が深まれば深まるほど、精神は勇気を得、決意に充ちて、自在に淵の上に架橋したということ、これらデカルトの徹底した二元論の孕んでいた難題は、ことごとくヴァレリイの方法に承け継がれたように思われる。

ここに一見逆説と見えて、実はきわめて率直な言葉がある。「鍵というものを、まるで持っていないということ、いろいろな規則や記号や通信から何事も学ばないということ、人間の見るも

デカルトもまた自分だけにしっくり合った仮面を被っていたとすれば、彼の作品のどの部分を偽りとして拒み得ようか。いっさいを信用するか、いっさいを疑うか、どちらかである。もし、デカルトが教会や大学になんの気がねなしに、自由に書いたとしたら、哲学史の流れの上に浮かんだ彼の Cogito は、充分明快な形になったであろうか、はなはだ疑わしいことである。どのような条件で書いた処が、彼は結局まことに晦渋な自分の顔を表現し終わったであろうと思われる。Cogito は水面にさまざまな形で漂っているとしても、錨（いかり）は暗い水底に下ろされているだろう。ヴァレリイが、「方法叙説」に哲学の一古典を見ず、そこに「現にあるもの」と感ずるものを、遅疑なく信じたゆえんである。

「僕は『方法叙説』に何を読むか。さまざまの原理そのものは僕らを長い間つかまえているわけにはいかぬ。彼の生活や彼の探究の最初の事情やらについての魅力ある話の書き出しから、たちまち僕の眼を惹（ひ）きつけてしまうものは、この哲学の序曲では、彼自身が眼前にいる、ということである。あるいは、こう言ってもいい、それは、このような作品における『自分』とか『自我』とかいう言葉の使用と人間の響きだと。おそらく、これこそ、スコラの建物に、いちばんはっきりと反対するものだ。申し分なく普遍的な考え方に、僕らを導くこの『自分』とか『自我』とかいうもの、そこに僕のデカルトがいる」(Descartes, Discours prononcé à la Sorbonne.)

3

「デカルトの生活は、最も簡単な物である」というエピグラフで、「テスト氏の一夜」は始まる。

「人が二十年もかかって考えた処を、一日で理解したと思い込む人々」、もしこの言葉に、皮肉な意味を読みとることが間違いだとしたら、デカルトが言いたい処は、明瞭なはずである。つまり彼にとっては、自分の考えた処と考えるに要した二十年の歳月とを切り離すことができない。物を考える方法を述べるとは、自分の「生活の絵」を拡げてみせることに他ならないのである。これが有名な Cogito の真意ではないのか。

Cogito ergo sum. を単なる哲学原理としてみれば、これは何もデカルトの発明品ではないとも言えるだろう。すでにアウグスチヌスにあり、プラトンにあり、一般に、アプリオリ形而上学の根底にある原理と言えるかもしれぬ。それならデカルトは、伝統的形而上学の根柢にある、こういう内面の純粋な思考の原理の確実さが、空しい修辞の塵に埋もれているのを、Cogito によって救い出したにすぎないかもしれぬ。あるいは、こういう言わば形而上学の救助作業は、彼の望んだものではなく、自然のメカニスムの究明のために、彼の「自然学」の土台石として Cogito は必要だった、いや、そこに彼の哲学の新しい意味があったのかもしれぬ。

こういう哲学史家流の穿鑿（せんさく）は、もちろん僕の任ではない。しかしデカルトの Cogito の性質を抽象的に規定しようとする仕事は、まことに曖昧な仕事のように思われる。当時の教会や大学に対してデカルトが払った顧慮は周知のことであり、彼はしばしば仮面を被っていたと言われるが、どこまでが彼の仮面であり、どこまでが彼の素面であったか、そういう穿鑿が仕事をはっきりさせるとも思われぬ。脱げば素面が現われるような仮面を、人間は人生で被ることはできまいから。人間は、めいめい自分にしっくり合った仮面を被る他はあるまいから。

多く存するからだ」(Lettre à Mersenne, 1637.)

「叙説」の終わりの部分になると、いっそう大胆な言葉に出会う。

「僕以外の人が、僕の思想を伝えられて受ける利益はと言えば、これもまたたいしたものではあるまい。（中略）誰でも他人から学ぶ場合には、自分で発明する場合ほどには、何事にせよ充分によく考えることも、これを自分のものにすることもできない。これは、この問題においては、いかにも本当のことで、僕は非常に優（すぐ）れた精神を持った人々に、僕の意見の二、三をしばしば説明してみたが、話している間は、彼らもきわめてはっきりとわかっているように思われるが、彼らがそれをくり返す時には、いつもほとんど決まって、彼らはそれを変えてしまう、僕の意見とはもはや言えないほどのものにしてしまうのを、僕は見たのである」

ここにデカルトのセプティシスムを読むような人は、次の特徴ある文にも彼の皮肉しか読めないであろう。

「僕が、それを明らさまに演繹（えんえき）してみせたくないというわけは、人が二十年もかかって考えた処を、二言三言聞いただけで、一日で理解したと思い込むような人々、そういう人々は明敏なほど失敗も多く、真理から遠ざかる連中だが、そういう人々が、これを機会に僕の原理と信じ込んだものの上に、無法極まる哲学を築き上げ、その罪を僕に帰することを恐れたためである」

デカルトには自分の二十年の思い出を純化することのほか何物も必要としなかった。そして弁証家の空しい修辞から離れて、この世のもので最も公平に配分された全く単純な本然の理性をつかむことが人間にどんなに難かしいかを警告し、読者から無言で遠ざかるのである。

味ある問題だが、僕の問題はヴァレリイの方法であって、彼の方法に関する世の評判ではない、要するに、明晰といい、晦渋といい、世の定評の指す処は同じ性質のものだ。なぜかというと、定評というのは、物を理解する難易を物を模倣する難易で計る他はないからだ。定評というもののいちばん簡明な定義は、自分の方法を持たぬという性質である。

デカルトは、「方法叙説」の企図を、その中で明らかに説明している。「僕は喜んでこの叙説の中に、僕の辿（たど）った道がどういうものであるかを示し、そこに僕の生活の絵を展（ひろ）げてみたいと思う」「僕の計画は、各人がその理性を正しく導くために従わねばならぬ方法を教えようとするのではないのであって、ただ単に、どういうやり方で、僕は自分の理性を導こうと努めたかを示したいだけだ」「この著作は、ただ一つの物語として、あるいはお望みなら、一つの寓話（ぐうわ）として御覧に入れるのだから、おそらく読者は、そこに、模倣しても差し支えない若干の実例も見られるだろうし、また、従わぬ方が正しいかもしれぬ数多（あまた）の実例を見られるであろう」と。

デカルトは謙遜（けんそん）しているのではない。また、ここに言葉の綾というようなものを認めることもできない。この率直な確信の披瀝（ひれき）を率直に理解することが、必ずしも容易ではないことは、すでに当時の学者が、ここにつまずいていることでもよくわかる。

「標題についての貴方の抗議は、僕にはよくわからなかった。僕は方法に関する論（Traité）としたのではなく、方法に関する話（Discours）、とする。これは方法に関する序あるいは私見と同じであって、それというのも、僕は方法を教えるつもりはなく、ただ方法を語るつもりであったことを示すためだ。なぜかというと僕の言った処を見ればわかるように、方法は理論より実行に

だしさのようなものは全く見られない。しかし、「叙説」の主題の発見は、おそらく青年期のものであり、有名な「すばらしい学問」(science admirable) の啓示以来デカルトは、世に流布されたいっさいの知識を信用せず、ひとえに自分の心に明晰に判然と現われたものだけに固執して、ほとんど二十年間、あたかも時間の飾りけのない単調に耐えたように、黙々と自分の内奥の単純な主題に耐えてきた。

「方法叙説」は、デカルトの自伝である。H_2O を純粋な水というほとんどその意味で純粋なと形容してよい自伝であり、自分以外のもののみを材料とした世のいわゆる自伝を笑殺して立っている。

デカルトは明晰な著者 (auteur clair) だと言うのは定評である。しかし、スコラ哲学の因襲から離れ、できるだけ明晰に語ろうとして、彼が、新しい精神の建築材料として選んだ平明な言葉は、当時の哲学者や神学者には、決して明晰なものとは映らなかった。「メディタシオン」への抗議を読む者は、なかに「デカルト氏平素の正確さに似合わしからぬスコラスティックな言い方」(Troisièmes Objections) という言葉さえ読むであろう。

ヴァレリイは晦渋な著者 (auteur difficile) という定評であるが、「テスト氏」の序文は、「僕は正確という烈しい病に悩んでいた。理解したいという狂気じみた欲望の極限を目がけていた。そして、自分の裡に、自分の注意力の急所を探し廻っていた」という文句で始まるのである。今日の哲学者たちも、ヴァレリイの表現に、詩人らしい独断や曖昧さが充満していると言うであろう。そしてみずから使う詩人という言葉の因襲的な曖昧さにはいっこう気づかぬであろう。これは興

人間は、自分以外のものを、本当に理解できないということは、僕には疑いのない真理と思われる。考える人も行なう人もその方法の源泉をメトドロジイという空しい知識から離れて、自分のうちに探らねばならぬ。自分の資質というものの、一と目で極め得る単純さに堪えること、どんな複雑な問題に処しても、これだけを固執して成功すること、それはたいへん難かしい仕事である。

2

多くの批評家が、ヴァレリイをデカルトに比べている。哲学者に対する無関心あるいは不信用は、ヴァレリイが機会あるごとに示している処だが、デカルトだけは例外である。彼はヴァレリイの推賞してやまぬ唯一の哲学者であり、「方法叙説」はヴァレリイが取り上げて批評している唯一の哲学作品だ。

「彼の記念碑とは、あの『叙説』であるが、正確に書かれたものは皆そうだが、これはほとんど不朽のものだ。自尊と謙譲とを兼ね備えて、高邁でもあり平俗でもある彼の言葉は、すべて熟考する人々に共通な、本質的な意志と態度とを、まざまざと眼に見るように、僕らに感じさせる。その結果、もたらされるものは、惑わしいあるいはもっともらしい傑作というようなものではなく、むしろ一つの現に在るもの (une présence réelle) だ。僕らが現に在るということによって養われているものと同じものだ」(Fragment d'un Descartes.)。「方法叙説」は周知のごとくデカルトの処女作と言ってもいいものだが、書かれたのは、彼の四十一歳の時であり、青年の心のあわた

「テスト氏との一夜」(La Soirée avec Monsieur Teste.) は、一八九六年に発表されたもので、その前年に発表された「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」(Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci.) と共に、ヴァレリイの青年期の理想あるいは飢渇の大胆な、またきわめて個性ある表現であって、ヴァレリイの方法は、言わば、前者では倫理的に後者では審美的に、すでに力いっぱい語られている。その後、陸軍省の小役人になったり、通信社の記者をしたりして、ほとんど二十年間沈黙している。「発見は何物でもない。困難は、発見した処を血肉化するにある」(La Soirée avec Monsieur Teste.)。おそらく彼の沈黙の最大の理由はそこにあったのであろう。「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」が出版された際にも (Variété. 1924.)「註および雑記」(Note et Digression. 1919.) が付加されたが、僕の訳した「テスト氏」(M. Teste. 1929.) 中の「テスト氏との一夜」以外の文は皆後年の作である。「友の手紙」(Lettre d'un Ami 1924.)「エミリイ・テスト夫人の手紙」(Lettre de Madame Emilie. Teste. 1924.)「テスト氏航海日誌抄」(Extraits du Log-Book de Monsieur Teste. 1925.) 序文も一九二五年に書かれた。しかし、これらの文章は、すべて「テスト氏との一夜」という主題の変調である。

傑（すぐ）れた芸術家の多彩複雑な表現は、いつもその底に、作者によって執拗（しつよう）に固執された、作者の精神の内奥の変わらぬ主題を隠しているものである。これは芸術家に限らぬ。傑れた思想家にも見掛けられるところで、見た処、膨大な思想の建物が、意外にもきわめて単純な一貫した方法の、驚くべき力で支えられているのを、僕らはしばしば発見して驚く。そういう支えを持たぬ思想のシステムは、どんなに雄大に見えようと空中の楼閣にすぎない。

「テスト氏」の方法

1

ヴァレリイは、「テスト氏」の英訳者に与えた序文で、「テスト氏」という「悟性神話の怪物」の翻訳の打ち勝ち難い困難を警告している。僕がこの本を訳したのは、七年ほど前のことで、今度改訳を試みたのであるが、不注意な誤りを二、三訂正したまでで、格別翻訳がよくなったとは思わない。打ち勝ち難い困難は依然としていて、前に容易と考えた処も、むつかしくなったりした。しかし、翻訳の困難は、何もヴァレリイの作品に限ったことではあるまい。平明と言われる作品でも、ヴァレリイの場合より、はるかに多くの翻訳技術上の困難を要求しないとも限らぬ。

僕は、今までにさまざまのフランス文学作品の翻訳を試みたが、外国文学の紹介者の立場で仕事したことは一度もない。これは翻訳という仕事の曖昧（あいまい）さに心を労するのは、僕の柄ではなかったからである。僕はいつも自分のために翻訳した。翻訳は、言わば僕の原文熟読の一法にすぎなかった。

問題は、原文の難解さということになるが、この難解さは、むろんヴァレリイの精神の方法の難解さに他ならないから、ここに非常に特徴ある問題が現われる。

しかし謎は残る。はたして彼には「カフカズの囚人」が「アンナ・カレニナ」より傑作だと本当に信じられたのだろうか。おそらく信じられたかもしれない。だが、自分に信じられようが信じられまいが、「アンナ・カレニナ」は勝手に「カフカズの囚人」より長生きして、人々を動かすことを彼ははたして承知していなかったろうか。なぜなら彼の設定した芸術上の原理は両方に公平に味方するはずのものだから。彼は決してとぼけた理論家ではなかった。こんな単純なことが見えなかったはずはない。では彼には「芸術とは何か」の説教が、彼自身の論理的独白にすぎないことを知っていたはずだ。もし知らなかったらどこに彼の悲劇があろうか。彼はすべてを承知の上で、ただしないではいられないことをなしたのだろうか。そう解釈しなければ、おそらくロシヤで最初の、国家から教会から独立した道徳的権威を確立した人の悲劇は解き難い。しかし依然として謎は残るのだ。トルストイのような熱烈な論理的なモラリストには、自分のうちにもう一人の自分を、意識して必死に作り上げることがどうしても必要だったのだろうか。そんな謎は誰にも解けない。解けないが解けないままで在る。実際に在るのだ。トルストイの芸術上の手法も、人道主義もすでに僕らから遠いが、野たれ死にだけが解決した彼が残した謎は、僕らの面前にある。

（昭和十一年七月）

創的にならざるを得ないし、それを明瞭に表現すれば、人々に感染せざるを得ない。それでも感染しないというのなら、その人は色盲だというより他はない。奇妙なことだが、このきわめて独断的と言われている本には、結局それだけのことしか書いてないのである。どんなに複雑な芸術上の理論も、この公式をはみ出し得ない。

こういう原理を提げて、トルストイは何を説こうとしたのだろうか。こういう原理が実際に世に存するさまざまな芸術作品に働き掛けるどういう力を持っているのだろうか。彼は当然誰にでもできることをやってみているにすぎない、つまり洗濯女の歌から第九交響楽に至り、第九交響楽から洗濯女の歌に還って来ること。彼は洗濯女の歌に理論的に味方する必要上、両者ともに人に感染するという点では甲乙はないというできるだけ根柢的な芸術上の原理を選んだにすぎない。その点、彼はこの本に列挙しているどの美学者も抜いてはいない。

明らかにこの本の問題は芸術の種類にはない、芸術自体にすらない。彼に気懸りだったのは、歌や交響楽ではなく、洗濯女やベエトオヴェンである。ワグネルのオペラの美醜でも真偽でもなく、そんな大げさの見せ物に、そんなに金がかかるのがいいことか悪いことかとかということだ。一と口に言えばこの七十の老人の立っている場所は、ロシヤの六〇年代の若いラジカリストたちが立っている場所と同じである。この本には、そこから問題をひたすら内的に解決しようとした人の当然の結論があるだけだ。トルストイはいつものとおり、人生に質問し、納得の行くだけの返答を迫り、いつものとおりついに人生に口を割らしているだけだ。みずから納得が行くためには、ダンテもシェクスピアも怖れるには当たらなかった。

この正しい魂は、きわめて空虚な混沌たる魂である」

ドストエフスキイは、「レエヴィンは自分の叙事詩を終わったのだろうか。」正直な人、正義な人の手本として、著者はこの男を示そうと思ったのだろうか。『アンナ・カレニナ』の著者のような人物は、社会の教師であり、我々の教師だ。我々は生徒にすぎないが、いったい何を教えてもらえるのであろうか」という文句で、やや激した皮肉な論文を結んでいる。トルストイについてツルゲネフの直覚したところも、このドストエフスキイが嗅ぎ分けた悲劇的な性格と、おそらく異なったものではあるまい。だが、トルストイは「直線を取り上げて果てしなく延ばした」、延ばした果てに野たれ死にの悲劇が待っていようとは誰も知らなかった。

間もなく彼はレエヴィンの「改宗」の論理的な修正にとりかかった（「我が懺悔」）。彼によれば、「芸術とは何か」は十五年間の不断の思索の結果だと言うから、ほぼこの自画像の修正とともに、仕事は始められた勘定になる。

「芸術とは何か」で語られている芸術の原理はきわめて簡明である。それはほとんど争う余地がない。芸術という言葉の含んでいる複雑な内容をできるだけ純化した上で、その原理を設定しているからだ。彼はまず芸術という言葉を感染性という言葉に苦もなく置き代えてしまう。あとはもう造作はない。彼の説くところを少しも歪めずに、次のように要約することができる。ともかくも人生が動いているのが確かなら、前の方に動いているのだから、進歩というものはあるはずで、進歩がある以上、それに関する広い意味で人間の宗教的意識というものが必ずあるはずだ。この意識が芸術の内容の価値を決定する。もし人が経験した心持ちを誠実に現わせば、それは独

の性格解剖を試みた。これはトルストイの人物に加えられた最初のたいへんよく切れる意地の悪いメスであったが、今日となっても、トルストイに関する少なくとも人性論上の批評は、「作家の日記」中の解剖を多く出ていないのではないかと思う。ドストエフスキイは、レエヴィンの真理探究が到達した神の信仰に深い疑惑を持った。「アンナ・カレニナ」という作自体に腹を立てた当時のいわゆる「思索するリアリスト」たちは別だったが、西欧のマテリアリズムに決然と反抗したレエヴィンの「改宗」は、醇乎（じゅんこ）たるロシヤ的真理を語るものとして一般に受け納（い）れられていたような時、ドストエフスキイのメスは、トルストイが心の底に抱いていた苦さに触れたと言える。彼の論文は長いものであるから、ここに引用はできないが、二、三の文章を拾うだけで充分だろう。

「どうしてこんな陰鬱（いんうつ）なレエヴィンの孤立、隠遁（いんとん）が生じたか、私にはわからぬ。彼は、熱烈な、不安な、なんでも解剖してみる、はっきり言えば何事にも自分が信じられない人間だ」

「疑惑は終わり、レエヴィンは信じた。……だが彼のような人物に決定的な信仰があり得るかどうかは疑わしい。彼は好んで自分は民衆の一人だというが、貴族の息子にすぎぬ。たとえ百姓が彼になんにも新しい言葉を語らなかったとしても、ともかく彼はその言葉を観念に翻訳し、その観念から信仰が始まっただろう」

「彼は再び自分の信仰を放擲（ほうてき）する、放擲するがそのままではいない。……どこに職業があるか、どこに職業の意義があるか、どこに人としての責任があるか、もし職業が無いなら、どうして自分は神を信ずることができるか、等々。直線を取って無限に延ばしてみたまえ。一と口で言えば、

見掛けの上のもので、言い得べくんば彼の小説は比類なく巨大な小説であり、どの作品ででも、彼の創造力は人生を得心の行くまで理解しようという欲求に集中されている。「モオパッサン著作集の序」の中に次のような文がある。

「今でも覚えているが、ある有名な画家が、宗教の行列を描いた自作を見せてくれたことがある。何もかも見事に描かれていたが、この対象に関する芸術家の態度がいっこう出ていない。

『貴方はこういう行列をやる必要があると思っているのですか、それとも必要はないと――』

こう私は芸術家に訊（たず）ねた。

芸術家は私の素人臭（しろうとくさ）いところをいたわるような態度で、そんなことは知らない、また知る必要もない、自分の仕事は人生を表現するものだ、と答えた。

『ですけれど、貴方はともかくこれが好きなことは好きなのでしょう』

『どうとも言えませんね』

『では嫌いなんですか』

『どっちでもないですよ』人生を現わすだけで、人生の意義は理解せず、人生の現象を好きも嫌いもしない現代の高い教養を持った芸術家は、こう答えて、私の愚かさを憫（あわ）れむように笑った」

この文章は晩年のものだが、こういう憤懣（ふんまん）の情は、「青年時代」のイルチェニェフ以来彼が持ち続けたものである。これが、「芸術とは何か」の主想ではないとしても根柢的な作因である。

トルストイは、「アンナ・カレニナ」のレエヴィンで、最も成熟した自画像を描いた。「アンナ・カレニナ」が終わった時、ドストエフスキイは「作家の日記」（一八七七年）のなかでレエヴィン

美的に徹底させたフロオベルや科学的に確立したゾラのような文学者の出現を許さず、[illegible]、この国の作家らを見舞わなかったのである。ツァアの専政は、政治上の野心を全く抑圧していたし、未発達な工業資本は、実業家の野望を充分に挑発するに至らなかったし、知的表現の分野は混沌として、有為のインテリゲンチャは、外来思想の影響による精神的焦燥の捌け口を、ひたすら文学というものに求めていたような時勢で、文学が文学者にとって安住の棲処とはなり得なかった。象牙の塔はおろか文学の専門化すら、この未熟な苛酷な社会に建てられるほどではなかったのである。僕らの今日理解している近代リアリズム文学なるものは、チェホフの出現まで、ロシヤには無かったと言える。ゴンクウル兄弟やドオデエやフロオベルのいたフランスにはすでにアナトオル・フランスの出現が予想できるほど専門化され精錬された文学の世界があった。しかし、このような世界は時代は同じでもトルストイやドストエフスキイのとうてい手の届かぬところにあったのである。

こういう情勢にあって、ロシヤの十九世紀小説が、いわゆる問題小説、傾向小説の強い色を帯びたのは当然であって、チェルヌィシェフスキイやゲルツェンの小説は言うまでもないことだが、最もフランス化したツルゲネフの小説にも、この傾向は明瞭なのである。ドストエフスキイの作品における誇張された哲学的要素の氾濫も、半ばこの作者の才能によるとともに、未だ芸術から独立した哲学の伝統を持たぬこの国の文化に負う処が多いのだ。トルストイの芸術上のリアリズムには、フロオベルやゾラのような時代思想による必然性はないのであって、むしろ素朴な内的なトルストイという個性の偏向に根ざすものである。彼の作品に現われた見事な客観性はすべて

肉となった思想が死ぬはずのものでないのなら、彼の驚くべき鋭敏が、自分のうちに「戦争と平和」の亡霊が生きていることを感じていなかったはずもあるまい。この種の重大な心理的謎には、総じて文学史は係り合いがないものである。

ツルゲネフの尻馬に乗っていったい幾人ぐらいの人がトルストイの転向を嘆く振りをしたか知らないが、少なくともわが国の文壇は、トルストイを迎えて、そのようなことに関しては全く無関心だったようである。嘆く振りも嘆かない振りも見せなかった。ただトルストイの芸術作品だけが強く作家たちに影響した。その間にあってトルストイの人道主義の代弁者のように言われた武者小路氏も、実際はトルストイから学んだ同じものをたとえばドストエフスキイにもロダンにも見つけた作家であった。そう考えてくると、トルストイの正体なぞには、わが文壇は未だ一指も染めてはいないという気がしてくる。彼の研究もおいおい行なわれるだろうと思う。

トルストイのリアリズムというはなはだ曖昧な通念がある。彼の小説はリアリズム文学の極致だということが一般に信じられている。彼の客観的な描写小説に対して、叙事的な要素の欠けた、強い哲学的傾向を帯びたドストエフスキイの小説を対立させ、両者の逕庭を不必要に拡げている。しかしそれは浅薄な見解で、ロシヤの近代小説のリアリズムは、その発生から見ても発達から見ても、西欧のものとははなはだ異なっているのであって、ロシヤの近代小説で、リアリズムの手法の発見者はゴオゴリだと言われているが、彼に浪漫派文学に対する反動というような明瞭な思想的背景があったわけではない。文学的伝統の欠如に苦しみ、いかに生くべきかという人生論上の問題がついに彼の文学を乗り越えてしまったのは周知のことだ。以来、リアリズムの手法を審

い」と言っている。しかし西欧文化の教養ある人々に必要なものはむしろ蛮人カリバンだと、この本には書いているように僕には思われた。

当時のトルストイとしては、辛辣（しんらつ）な罵言（ばげん）は禁物だったのだろうが、穏やかな彼の筆致には充分毒が含まれていて、それが奇妙に不安定なスタイルを作り、その間から天才の顔がのぞいている。露骨な誹謗と形容すべきようなものはない。この論文は理路整然と書かれている。彼はきわめて単純な原理から真直ぐに実践的な結論に至る。その途中で邪魔物が次々に征服されるが、それは彼が征服しよいように邪魔物をあらかじめ並べているからにすぎない。「私は道草を食う暇がないのだ」と、彼のうそぶくのが聞こえるようだ。原理が結論であり、結論が実践であるような人間は、このように振舞う他はなく、それが精神の上で飽食した人々に野蛮な印象を与えるにすぎない。この書物は何を置いてもまず非凡なのである。

ツルゲネフが死ぬ一と月ほどまえに（一八八三年、七月）トルストイに宛てた手紙のなかで、「文学の活動に還ってくれたまえ。君のその天賦の才の源こそまた他のいっさいの才幹の由来するところだ。僕のこの懇望が、君を動かせばどんなに嬉しいだろう。わが友、この国の偉大なる作家、僕の願いを心に留めてくれたまえ。僕はもうだめだ、疲れた」と書いた。これは有名な話で、トルストイが返事を出さなかったことも人の知るとおりである。ツルゲネフの言うトルストイのいっさいの才幹の由来するところとは何かとは、誰もはっきり語り得まいが、こういう手紙を書いている時、ツルゲネフの炯眼（けいがん）に映った友人の生地とでもいうべきものが誤っていたとは考えられない。また、返事を書くのが厭だったトルストイの心事は知る由もないが、いったん血や

トルストイの「芸術とは何か」

先日、河野与一氏の訳で、トルストイの「芸術とは何か」を読んだ。この本を読んだのは、もう十年も前だが、その当時は格別の興味も感じなかったように覚える。今日この本を読む人も尠（すくな）いだろうし、再読する人は、きっと僕の覚えたような意外な興味を強いられるだろうと思った。

周知のごとく、この論文はたいへん独断的なもので、トルストイはまずフランスの象徴派詩人らに食ってかかり、同時代の画家音楽家をこき下ろし、飛ばっちりはゲエテ、ミルトン、シェクスピアからソフォクレスにまで及んでいる。自分の書いてきた作品のなかでも、わずかに見るべきものは、「神は真理を見給う」と「カフカズの囚人」だけで他は言うに足らないとしているし、文学批評家のごときはむろん物の数でもなく、「批評家とは悧巧（りこう）なことをかれこれ言う馬鹿のことで、この定義はいかにも粗野かつ偏頗（へんぱ）で厳密を欠く恨みがあるが、批評家とは、言ってみれば、まず、芸術品の説明者だという定義などとは比較にならないくらい正当だ」と書いている。それが癇（かん）に触ったのかどうか知らないが、メレジコフスキイは「トルストイとドストエフスキイ」という論文で、「『芸術とは何か』くらい彼が世界的文化に対する感受性の欠如を明らかに暴露している作はない。かかる露骨な誹謗（ひぼう）は、エギイナの大理石像を粉砕して、モナ・リザの画像を引き裂いた蛮人カリバンの横暴が与えたような印象を、西欧文化の教養ある人々に与えずにはおくま

はるかに鋭敏なものである。彼らはルピック氏の体温を無意識に感じているのだ。彼らはルナアルの裡のルピック氏がつぶやく言葉を聞く。一書物には味わいがない。書物はもう私に教えてくれない。それはちょうど、画家にある絵の模写をやれと言うようなものだ。ああ、自然よ！私に残されているのはお前だけだ」。彼らは必ずしもこの言葉の痛ましさははっきり理解しないかもしれないが、ルピック氏は何を言いたくってはっきり言えないでいるかは、はっきりと直覚しているのだ。自然とは何かは、はっきり言えないとしても、それは確かに書物はもうなんにも教えてくれないと人間に言わせるあるものだ、とは明らかに直覚しているのである。どこを見ても人間を教えようとする書物ばかりが氾濫（はんらん）している現代に、「ルナアルの日記」を歓迎するのは、一般読者のそういう直覚による知恵なのだ。自然とは必ずしも山川草木を指さない。肉体が土という故郷を持っている時に、精神は伝統という故郷を持っている。伝統とは僕らの生活の思い出が沈澱する言わば人類の記憶の穴だ。真理も虚偽もこの穴の住人となるや等しく伝統という不思議な言葉で着色され、動かし難い第二の自然と化する。肉体が大地からあまり高く飛び上がれないように、精神も（少なくとも芸術の精神は）この穴から出てそう遠くには行けないものだ。

（昭和十年十一月）

ろ他はない。途中にあるのはもったいぶって歩く道だけだ。だから彼はしゃべるが書かない。こういうきわめて原始的な批評原理から、彼のきわめて陰翳に富む言葉が生まれる。そして、この原始的な批評原理が、一般人の批評原理に他ならないのである。

　正宗白鳥氏は書かないでしゃべる批評の大家である。氏の批評的感想文の老いないのも、その批評原理の単純さによるのであって、氏の批評の正確さ、少なくともその客観性は、氏が自分の体温にものを言わせる以外、何に頼る興味も情熱もない、実にさっぱりしたものだという、そういうところに由来するのだ。氏は、決して新しいものに鋭敏な人ではない。類推の魔に憑かれて、新しい場所に出向いて行くジイドのような型の人ではない。たぐり寄せて消化する人だ。そういう氏の反芻作用に隠された力業にくらべれば、氏の批評的分析の能力などは言うに足りない。

　正宗氏もまた、井戸を下るルナアルの体温とあまり違った体温を持った作家ではない。しかし井戸の下り心地にもいろいろあろう。ルナアルが、あんなに苦しがっているのも、井戸は安住の地ではなかったというよりむしろバレスのような男を身近に感じて仕事をしなければならなかった環境のゆえである。他人が苦しがっている本を、「爽快なる書」でもあるまい。とすれば、この言葉は苦い皮肉を蔵する。

　「ルナアルの日記」の翻訳はわが国で一般読者の間にも非常に歓迎されて読まれたという話を聞いて、あるフランス文学者が訝っていたが、一般読書人を捕えたものは、この日記のフランス風な機知や皮肉ではないので、結局、ルナアルの到達した「井戸の底」が物を言ったのだと思う。一般読者たちはルピック氏とは何者か、ということについては、文学の専門家が考えているより

要する。いずれにせよ、万人の胸に、穴があいていることは、僕には単純で面白いことに思われる。でなければ、芸術というようなものがあるはずがない。

「月々の作品批評を書き散らすくらいなら、せめて友人の作家だけでも念入りに批評しておく、のが、時を同じく生きた喜びであろうとは、日ごろ思うものの、さてあいつの作品については心残りなく書き尽くしたというような場合に、万一立ちいたれば、どんなに寂しいであろうか。しかしこれは杞憂である。作家の友情というものは、おれはお前の作品を知りつくし、批評しつくしてやったというような不遜な気持ちには、決して深まるものではない。おれはお前がわかるが、それをうまく言えない、おれがお前について思うほんとうは、おれが書き残したところに、または、書けそうで書けぬもどかしさのうちに生きているのだといったふうな気持ちのうちに、おのずから通うものなのである。暗黙の温かさである」（川端康成「文芸時評」の一節）

ルナアルは、ルピックというたった一つの批評上の試金石を持っている。命題も尺度も思想も彼を助けにはやって来ない。彼が自分のルピックという「暗黙の温かさ」（冷たさかもしれぬ）を薄める必要を認めないからである。「批評は語られるべきもので、書かれるべきものではない。いったん済んだことをもう一ぺんやりなおして何になる」。彼にとって批評とは雑談のうちにいったん済んだことだ。彼の雑談は、彼のルピック氏が宰領している、あらゆる人の批評的雑談が、あらゆる人のルピック氏に宰領されているように。だから彼にとっておよそ分析とは、ルピック氏を分析することに他ならない。したがって批評文は書いてもひとまわりして出発点に戻って来

彼の井戸の底にいるのは、むろん彼の親爺である。彼の親爺に対する、彼自身にすら分明ではない彼の愛情が、テエヌやルナンの卑劣を言わせるのである。彼には親爺の言葉が聞こえていたはずである。テエヌもルナンも、見れば別に普通の人間と違ったところは見えんじゃないか、と。こういう思想を世間では通例シニスムと呼んでいるが、シニスムもいろんな人の心に宿る。井戸の底に触れたシニスムというものを、僕には考えることができない。

ルナアルの語法がシニカルに見えるのも、彼の異様な自己沈潜によるのだが、彼の自己沈潜の異様さは、この国の長い象徴派の文学運動の伝統から、彼が受け取った着物にもよる。そういうものをみな洗い流してみれば（というようなことが言えるなら）井戸の底を云々する彼は、「私の眼は光っているが、私の胸は暗いのだ」と手帖に書き留める時のチェホフとそう違った場所にいるとは思えない。

ルナアルの井戸は、彼の発明にかかるものではない。言わば、予言者や天才よりも目方のかかりそうな健康な凡人、凡人よりも先に生まれて物事を知ってたような豚、豚よりも悠然たる山川草木、という具合に、文化概念並びにその奴隷たる、あるいは指導者たる文学、特に小説の歩みとはさかさまにだんだんと下りて行く井戸のようなもの、そういう思想の光の達しない小暗い穴は、万人の胸にあいているように思われる。穴に気がつかないためには、ルナアルの言葉を借りれば「決して手探りしないユウゴオの天才」を要する。穴の底に触れて、もう書くことに喜びを感じない。私は、自分にあんまり困難なスタイルを作り上げてしまった」と嘆くにはルナアルの天才を要する。また、穴にときどき気がついて小便をひっかけてごまかすには、進歩主義者面を

を見つけたことがただ愉快だったに違いない。彼が根を下ろしていたのは、そう類推の悪魔がものを言わない場所だ。おそらく彼は、花火は親爺の火薬から上がるのをよく承知していたのである。もし彼に花火に関する苦労があったのなら、自分の花火が、ロスタンの花火のように傍若無人な美しさで拡がらないという嘆きにあったにすぎないだろう。

　これも類推の悪魔のしわざかもわからないが、「ルナアルの日記」は、「チェホフの手帖」を聯想させる。「チェホフの手帖」にも、ジイドの気に入らぬような、しゃれた描写の見本がたくさんあるが、彼もただ描写の見本を書き留めておくのが愉快だったにすぎまい。

　むろんこの二つの本はたいへん趣を異にしている。等しく繊細で鋭敏だが、チェホフの才能は、ルナアルのようにチラチラした感じがなく落ち着いているし、しつこく自分の心を弄（いじ）ろうとはしないで、眼を人や物に据えている。けれども二人の本質はそう異なったものではあるまいと考えると、急に才能の色合いなぞは、黒板の字でも消すように消してしまいたい心地になる。

「私の思想は病んでいる。そして私はこの隠れた病患を恥ずかしく思わない。もう少しも、仕事に対してばかりでなく、怠惰に対しても、欲望を感じない。何もしないことに対して、少しも悔いを感じない。星の世界を一週して来た一人の人間のようにぐったりしている。私は自分の井戸の底に触れたのだと思う。（中略）テエヌのような人々も、ルナンのような人々も、こういう嫌悪、こういう隠れた病については語らなかった。彼らはこういう病気を知らなかったのであろうか。彼らは、愚痴（ぐち）をこぼさないという潔癖を持っていたのか、それとも、自分のうちをはっきりと見ようとしない卑劣さを持っていたのか」（「ルナアルの日記」）

直覚する。

ルピックの頑丈な手が、ルナアルを躍（おど）り上がらせない。火薬の煙が彼の頭にこびりつき、「日記」のいちばん底に漂って、彼はそこに根を下ろしてしまっている。皮肉や警句は、そこから花火のように打ち上げられて消える。「日記」の最後の日付は一九一〇年四月六日だが、その日彼は次のように書いた。「ゆうべ、私は起き上がろうとした。体が重い。一方の足が、寝台の外に垂れる。やがて、その足を伝って、ひと筋の液体が流れる。そいつが踵（かかと）のところまで行きついて、やっと私は決心がつく。また蒲団のなかで乾いてしまうだろう――かつて、『にんじん』だったあのころのように」

ジイドは、やはりルナアルについて書いている。

「思想にとって類推（アナロジイ）の悪魔ほど始末の悪い敵はあるまい。『鬚（ひげ）を剃（そ）ったばかりの牧場』（「ルナアルの日記」）というがごときものである。一群の文学者たちの、ある事物を見るや、ただちに他の事物を聯想せずにはいられない癖ほど、厄介（やっかい）なものがあるだろうか」

僕はこういう文章を率直に受け納（い）れることができない。ルナアルという的にも当たっていない。ジイド自身のペンからも離れているような文章だ。ジイドの才をもってしても、批評文というものは、よくこんなふうな恰好を取りたがる。と言うよりも、むしろ、もしジイドの才が類推の悪魔にあるのが確かなら、批評文がこんな恰好になるのも、彼の悪魔のしわざだろう。おそらくルナアルは類推の悪魔に悩まされたことなどないであろう。「鬚を剃ったばかりの」という形容詞

りをしているにすぎない、そういう意味のことを書いている。以前、ルメエトルとかファゲの文芸批評集をいっしょに乱読したころを顧み、思い当たるところがあるような気がした、

「ルナアルの庭園には撒水の必要がある。文章が思想を扼殺（やくさつ）している。正確な音階はつかまえているが、ピチカットのように弱い」と、ジイドは、「ルナアルの日記」を評し、ルナアルの「晴れ着を着飾った利己主義」を皮肉っているが、ジイドに晴れ着と見えたものは、ルナアル当人にとっては小手先の気紛れにすぎなかったのであるまいか。僕にはどうもそう思われてならぬ。ルナアルの世間の狭め方はたしかに異様であって、利己とか独善とか逃避とかいう言葉が、どうしても当てはまらぬ一種の苦さが感じられるところに、この作家は梃子でも動かぬ根をおろしてしまっている。間口を拡げたジイドには、ついに張れなかった根を張っているように思われる。

「ルナアルの日記」は田舎の村長をしていた父親の自殺の年から始まる。「親爺はいつでも、明徹な、しかし緩慢な聡明（そうめい）さを持っている。彼の傍にいると、私は自分の聡明さが、あまりはっきりしたものとは思えない。――彼は思っているに違いない、『いったいなんだって、みんな俺の息子のことを始終俺に話すのだろう。なんにも普通の人間と違ったところは見えんじゃないか』」。これが、この「日記」にばら撒かれた数々のパラドックスのうちで、いちばん奥の方にあるパラドックスである。彼の父親がどんな人物であったかは述べまい。「にんじん」を読んだ人には、この人物はすでに親しいはずだ。この確固たる平凡人が、ある日、驚くべき果断で、鳥でも打ちに行くようにドカンとやってしまう。「結局親爺の死は、私の前からの矜（ほこ）りをいっそう強めただけであった」とルナアルは書く。彼はこの矜りについては一言も説明していないが、僕はそれを

「ルナアルの日記」

「本を二十冊書きたまえ。批評家が二十行で批評してくれる。しかもいつも勝つのは向こうだ」とルナアルが日記に書いている。確かに二十冊の本を二十行で批評するかもしれないが、勝つのがいつも向こうだとは限らない。世間はしばしば批評家よりも賢明だからである。また「批評家とは、もったいぶる読者のことだ」と書いている。しかし批評家はしばしば人並みにもったいぶった読者たることに倦きるものだ。要するに、批評家が作家の傀儡か、作家が批評家の傀儡かまことに判然しないもので、実際の人と人との交渉におけるがごとく、いずれ人はおたがいに相手の傀儡たらざるを得ないのだろう。

「ルナアルの日記」を、正宗白鳥氏が「爽快なる書物」と形容していたが、「しだいに狭められて行く作家の生活の、異様な痛ましい風景」というジイドの形容の方が適評だ、と僕は感じた。この異様な作家の楽屋話には心を打たれた。ばら撒かれた警句や皮肉のごときは何物でもない。ほんのこの書物の縁飾りだ。彼はレオン・ブルムの言葉を引いてルメエトルとフランスとの相違を語っている。ルメエトルは、すべてを理解するように見えるが、理性の傀儡で、確固たるものも根深いものも持っていないが、フランスは、表面は軽々しく見えて、底には厳然とした理性があり、そこに根を下ろしてしまっていて、梃子でも動こうとはしない、手先だけで気紛れな身振

作家の顔　Ⅲ

あるという意味になるだろう。「二十五時」を書いたゲオルギウはこう言っているように思われる。私は現代人を襲う事故の群れを取り集めて悲劇を書くことはできなかった。誰の罪か、と。

（昭和二十六年一月）

では、事故とは何か。屋根から瓦（かわら）が落ちて来て、たまたま下を歩いていた通行人を殺す。人はこれを事故と呼ぶ。あるいは偶然事という。しかし、理性はそういうことを認めない。すべては必然の運動によって起こったにすぎぬと考える。それよりほかに考えようがないからである。つまり、理性にとっては、事故あるいは偶然事とは、その計量的性質が理性の実際的予測能力を超える、そういう事件にすぎない。人間が出会う偶然事も大体の運動と性質が根本から違った事件ではない。したがって理性は、相互の因果的関係の辿（たど）れぬ事件の群れを扱う時には、確率という概念を容易に考えつくのである。しかし、私たちが日常、事故とか偶然とかいう場合は決してそういう意味で言っているのではない。そこには、もっと深い人間的な意味合いが含まれている。たとえば屋根から落ちた瓦が通行人を殺すか、軽傷ですませるかによって偶然あるいは事故の意味合いはまるで違ってくることに注意すればよい。同じ性質の必然事を、運命の悪意とも神の助けとも感ずる。これは人間の生活感情は、その色で外的事件を色どらなければ承知しないということを語っている。悲劇の感動あるいは現実感は、一系列の事件が持続する意志の鏡となるところにある。どんなに事件が人間を不幸に誘おうと、時の歩みに従って緊張する人間の内的生がそこに現われる限り、それは美しいのである。そういう考え方からすると、事故とは一瞬の悲劇であると言える。いや人間は一瞬の事件さえ人間的に見る。

「事故によらなければ悲劇は起こらない」という言葉は、だから、悲劇は不連続的にしか起こらないという意味になるだろう。そして不連続的な悲劇とは喜劇になりかねないものである。

「これが二十世紀である」と作者は言うが、それは、二十世紀では悲劇の代わりに事故の群れが

反する虚偽、これを事故と名づけてもよいと考える。生きようとする意志を外部から殺す毒薬の作用は、意志に対して事故の意味しかないだろう。それと同様に、生きようとする人間の無意識の本能を、否定するあらゆる意識の運動は、何かしら事故めいた運動であるとは言えないか。

そうも言えよう。しかし、生きようとする強い意志が自殺という形式をとって人間に現われるという逆説はどう考えたらよいか。無意識の生きようとする本能を動物的な無意味なものと信じ、自殺を目覚めた意志の行為と信ずる人もある。そういう人には生きていることは、単なる事故の連続にすぎまい。人間は自殺という罪を信ずるか、自殺という悲劇を信ずるかどちらかなのである。自殺というようなまことに逆説的な人間の行為を例にとるから問題が難かしくなるが、一般に悲劇とか事故とかいう言葉をもっとよく考えてみよう。悲劇とは人間の内的意志や自由の要請に基づいて起こる。悲劇は人間が進んで望んだ事件であって、人間が外的に強制された事件ではない。これは、どんなに妙に聞こえようとそういうものであって、すべての悲劇の傑作が、これを証している。外的必然によって、内的自由が破れなければ悲劇は起こるまい。しかし悲劇に感動するものは、必ず破れた人間の方に共感共鳴するのであって、外的必然を肯定するのではない。外的必然なぞわかりきっていて退屈だからである。理性は、外的必然を理解するが、生活感情は、これに共感することはできない。したがって悲劇的人物への共感は、当然この人物の失敗に外的必然が順応したという感情を生むのである。事件は、たとえ人間を殺すことに終わろうとも人間によって望まれたように進行したという感情を生むのである。悲劇作者はこのことをよく承知して悲劇を書く。

⁂

「武蔵野夫人」を読んでいたら、こういう文句が、私の注意を惹いた。それは女主人公道子が絶望して自殺するすぐ後に、作者の感想として書かれている文句である。

「道子の試みが未遂に終わらなかったのは純然たる事故であった。事故によらなければ悲劇が起こらない。それが二十世紀である」

自殺というものは、一応悲劇的事件であると作者は考えたらしい。ところで、道子は恋愛に破れて自殺を試みて成功するのだが、それは確かに彼女の意志によって遂行された事件ではないと作者は考えるのである。よく彼女の心理を観察し分析してみれば、要するにでたらめなことが、彼女の身の上に起こったにすぎない。相手の心もわからず、自分で自分の心もわからぬ女が、恋愛という不思議な感情のなかで希望し、絶望し、死を決するが、すべては虚偽である。医者が来て注射をすると、彼女は半ば意識を取り戻し、無意識のうちに真実を語る。生きたい、という、最後には、助けてくれと叫ぶ。「この異様な言葉の自然の抑揚を聞いて、秋山はぞっとした」と作者は書く。この自然の抑揚こそ疑うことのできぬ人間の心のどん底の声なら、自殺とはどんなに真実らしい理由をつけようと人間意識のほんの表面部にある動機に基づくのであろう。つまり人間のうぬぼれか無知に基づくものであろう。自殺を断固として否定する宗教的知恵には深い真理があるかもしれぬ。宗教的に考えれば、自殺は悲劇ではない罪である。「武蔵野夫人」の作者は自殺という罪を信じていない。そこで自殺は虚偽だという。生きようとする人間の深い意志に

だ独白の完了しない復員者として、進んで冒険を希（ねが）ったように見える。ラジゲの残酷な手法が作者を誘った。模倣は外面的になされる限り有効であるが、作者は武蔵野夫人のような心の動きは、時代おくれであろうか、という逆説的テーマにまで、のめり込んで行った。冒険には抑制がない。また、それほど、習慣的感情や社会的通念への侮蔑（ぶべつ）、歴史的意匠への最大限度の不信は、この復員者には必要だったのだと言えよう。

　作者は、作中の人物たちに、言わば、めいめいの性格という質を与えず、類型という量を分配し、できるだけ日常生活の無意味さの中だけで動き廻っているように、その心理、感情、動作を工夫する。彼らはお互いに共感せず、作者もまた彼らから絶縁したい。作は恋愛を題材としている。しかし、それは人生でただ一つ真実らしい人間同士の共感も虚偽であることを示すためらしい。恋愛という、作者の言葉を借りれば「誓い」は無力である。「誓い」を信じて武蔵野夫人は自殺する。効（き）いてくる毒薬が、彼女の「誓い」の嘘を明かす。「自殺が未遂に終わらなかったのは、純然たる事故であった。事故によらなければ悲劇が起こらない。それが二十世紀である」と作者は言う。評判のゲオルギウの「二十五時」も大規模な事故小説である。二十世紀とは悲劇に事故が取って代わった世紀であるか。それは真実らしい。が、それが作者の実験室の真実にすぎないこともまた同程度に真実らしい。芸術家は、いや人間精神は事故を信ずることができない。聡明な大岡君は、おそらく書いてしまってから自問しているであろう、人生の劇を、非人間的な事故の連続に解体してしまっておきながら、一方、なぜ俺はこんなに自然の美しさを執拗に語ってしまったのであろう、と。

うか疑わしい。彼の性急な知的独白は、どこからこんな美しい不思議な諧調を得てきたか。これは、彼の天才からだったであろうが、また短命の裡に集中された彼の青春の力からでもあったであろう。今、読み返してみたらどう思うかわからない。私はただ「武蔵野夫人」の読後、おのずから思い出された、この二度と還らぬラジゲの読後感を記したまでだ。いずれにせよ、恋人たちは、一作家の独白と関係なく動いて行く権利を持つ。近代小説が、どんなに客観的観察を誇示するように見えようと、その魅惑は創りなおされた人生の輝きであり、その光源を辿れば外的保証を信じない作家の独白に行きつくだろう。

大岡君の作品には、「俘虜記」以来、戦争を経験し、戦争を題材とした多くの作品に見られない一つの特色があるように思われる。それは、戦争が、純然たる個人的事件として執拗に回想されていて、政治的観点はもちろん、他のどんな観念からも解釈されていない処にある。戦争という、少なくとも自分にとっては、全く無意味な、偶然な、強制された経験が、自分の心をどういうふうに傷つけ、どういう具合に目覚ますか、そのでき得る限り直接な意識、おそらくこれが、出征以来、過去は死に、未来は信じられぬ彼の精神の集中された的である。偶然による生還には復員者という彼独特の観念が必至であった。これは、あたかも第二の青春のように彼をおとずれたが、彼はそこに、忍耐強い独白によってしか馴致できぬ不信と危険とのあることを感じた。それが彼の一連の戦記物である。戦争という異常な題材にも、読者の好奇心にも頼らない、孤独な作である。独白は完了していない。「武蔵野夫人」は、半ば強いられた試みのように見える。ジャアナリズムは、作者のエゴティスムとは関係のない特権を持っており、作者は止むなくその中で、ま

「武蔵野夫人」

大岡昇平「武蔵野夫人」を読む。

作者の用いた手法はレエモン・ラジゲのものにたいへんよく似ている。「ドルジェル伯爵夫人のような心の動きは時代おくれであろうか」というラジゲの言葉を、作のプロローグに取り上げている処から見ても、おそらく「ドルジェル伯の舞踏会」は、「武蔵野夫人」を書く時、作者の念頭を去らなかった範型だったであろう。「ドルジェル伯の舞踏会」が書かれたのは第一次世界大戦の数年後であった。私は、二十年前に読んだこの小説の内容をもうよく覚えていないが、読後の感動は、当時書いたことがあるのではっきり覚えている。それは、私を驚かせたランボオに似た、言わば短命を賭けねば得られないような青春の姿であった。ランボオの青春は急速な破壊に終わったが、ラジゲの創作には、まるでそれを逆にしたようなものがあった。破壊にのみ適した諸運動が、突如として合成され、一挙にして形を得たというふうなものがあった。それは作家のある稀有な状態を示していた。己れを知らず、むろん他人の心なぞわからぬ人間たちが、その無知のゆえに、人生という機械を故障なく運転している、その静粛と正確とはおよそかくのごときものである、とラジゲは言いたかった。彼は二十歳で死んだが、長生きしても、こういう将来に何物も約束していないような作品を幾つも書けたかどうか、書けてもその退屈に堪えられたかど

彼が少年少女たちの作文を愛読して倦むことを知らないのも怪しむに足りない。彼の天稟が命ずるのだ。社会的人間より生理的人間へ。北条民雄も小川正子も豊田正子も野沢富美子も、言わば彼の天稟の好餌にすぎない。歴史の衣は脱落し、人間は生理に則った一様な歌を歌うようになる。彼の聡明さが、この道を一種の倒錯したロマンチスムと観ずるが、むだである。天稟が彼を引き摺って行く。片足で「伊豆の踊子」から「雪国」に至る道を、もう一方の足で「葬式の名人」から「禽獣」に至る道を引き摺って行く。

彼は十三年間文芸時評を書き続けてきた鋭敏な批評家でもある。なんでも承知しているのだ。だが、正銘の芸術家にとっては、物がわかるというような、安易な才能は、才能の数にははいらない。天賦の才が容易であるとは間違いだ。作家は、それを見つけ出して信じなければならない、そしてそれはその犠牲となることだ。彼もまたその犠牲、したがって一種の無能者でもある。

「僕も今度満洲に行くことにした」「そうですか」「僕のは碁の方でね、呉清源といっしょだよ」と彼は笑う。

（昭和十六年六月）

彼自身好んで口にしながら曖昧に使っている童話という言葉を、僕は、ややはっきり使ってみたい。彼にとって童話の国は、天上にあるのではない。大人の認識の果てにあり、彼方にあるのではなく、むしろこちら側にあるのである。常識が、何かにつけ憧れてみせる天真爛漫な子供の天国というようなものは、この作家がいちばん信用しないものである。そういう空想は少年の「日記」のどこへもはいり込む余地はない。

少年が、ただ真率に生きているという最小限度の才能をもって描き出したものが、人間の病や死や活計の永遠の姿であろうとは驚くべきことではないのか。そして、何故この少年の世界が、あらゆる意見や理論や解釈や批評の下に、理想と幻滅とが乱れ合う大人の複雑に加工された世界に抗議して立ち上がってはいけないか。

川端康成の小説の冷たい理知とか美しい抒情とかいうようなことを世人は好んで口にするが、「化かされた阿呆」である。川端康成は、小説など一つも書いてはいない。僕らの日常の生活とはどういうものであるか、社会の制度や習慣やに僕らはどんなふうにぶつかりどんなふうに屈従するか、思想や性格を異にする二人の人間の間にはどんな葛藤が生ずるか、等々およそ小説家の好奇の対象となるものに、この作家が、どんなに無関心であるかは、彼の作を少し注意して読めばすぐわかることである。彼が、二人の男、二人の女さえ描き分ける才能を持っていないのを見たまえ。

小説家失格は、この作家の個性の中心で行なわれ、童話の観念は、「胸の嘆き」の裡で成熟する。

彼自身が言葉どおり処女作であり、唯一の真率な自伝であると言う「十六歳の日記」を僕は注意して読んだ。子供のものとは思えぬ強い正確な筆致である、というようなことはなんでもないことだ。優れた文章だと思ったが、日記のいちばん優れた鑑賞者は川端康成自身だ、その方が肝腎であるとすぐ気が付いた。おそらく、日記は彼の心中でしだいに育って行った、しだいに傑れた作と映るようになったのである。彼が二十歳の時、少年時の日記を、故郷の倉で見つけ出した時、最近の彼が断言するように、これは私の作中で傑れたものときっぱり言えたかどうか疑問だが、奇術師と言われた形式模索時代の彼には、一つの強い啓示だったことは疑えぬように思う。彼は、ただちにそれを発表したのだから。

半ば狂い、一人ぼっちで死んで行く七十五の老人を十六の孫が看取っている。老人に飯を食わせてやったり、溲瓶を取り替えてやったりしている。老人に憑いた毛物を刀を抜いて追い払ったりしている。そして原稿用紙を拡げ老人の言行を、真率な感情を交じえて写し出す。「私は心中静かに悲しくなり、笑いもせず、むつかしい顔をして一語一語写していた」

川端さんがこの日記から読み取った啓示というものは、どういうものだろうか、と忖度し、拙い言葉で言ってみるわけだが、それは子供というものの恐ろしさなのだ。孫にはみんなわかっている。祖父の老醜も孤独も絶望も憤懣もまた滑稽さも善良さも慈悲心も。真率な子供の愛や悲しみの働くところ、人間に肝腎なもので何が看破されずにいようか。知識はもうたいしたものをこれに付加することができない。これが、川端康成のうちで、童話という言葉が独特な形で育ってくる土台である。

たいどういうことになるのか。だが、そう質問しているのが実は、彼自身なのである。答えの方ではない、質問の方が明らかになるにつれて、彼は自分の個性と信ずるものに出会うようになった。おそらく彼はそれを自分の業と呼びたいのである。

彼が、自分の業に明らかな形式を与えようがために試みたさまざまな工夫、これに関する彼自身の釈明。

「古賀（春江）が私に多少の好意を寄せていてくれたらしいのは、なんのゆえか、私は明らかにせぬ。私は常に文学の新しい傾向、新しい形式を追い、また求める者と見られている。新奇を愛好し、新人に関心すると思われている。ために『奇術師』と呼ばれる光栄すら持つ。もしそうならば、この点は古賀氏の画家生活に似通ってもいよう。古賀氏は絶えず前衛的な制作を志し、進歩的な役割をつとめようとする思いに馳けられ、その作風の変幻常ならずと見えたため、私同様彼を『奇術師』扱いしかねない人もあろう。ところで私たちははたしてよく『奇術師』であり得たろうか。相手は軽蔑を浴びせたつもりであろうが、私は『奇術師』と名づけられたことに、ほくそ笑んだものである。盲千人の一人である相手に、私の胸の嘆きが映らなかったゆえである。彼が本気でそんなことを思ったのなら、私にたわいもなく化かされた阿呆（あほう）である。とはいえ、私は人を化かそうがために、『奇術』をもてあそんでいるわけではない。胸の嘆きとか弱く戦っている現われにすぎぬ。人がなんと名づけようと知ったことではない」（「末期の眼」）

を冷静に観察してみるがいい。その時、あたかも肉体のうちに異物がはいって来る苦痛を感じるように、観察という異物が侵入して来る不快を覚えないような精神は生きた精神ではない。

「歴史の必然は僕らの生みの母親だが、父親は誰も知らない」とヴァレリイが言っている、なんという名で呼ぼうと、父親を信じていない人に、そんなことが言えたはずはない。芸術家の仕事は、美の名の下に、生みの母たる歴史から救われる人間の状態を案出するというに尽きる。芸術史家は、奇怪なことをする、救われた人間を元の木阿弥に戻してみること。

川端康成について書こうとして、余談めいたことばかり書いてしまったようだが、これは川端康成という人がそうしむけたのだ。僕がペンを取り上げたのは、彼という人間がおよそ次のような場所に、僕を引き入れてしまったからである

改造社版の川端康成選集には、一冊ごとに著者の写真が入れてあるが、その中で、高等学校受験用に撮った当時の、非常に美しい写真がある。小説家なんぞになって本棚を背景に鳥籠なぞ眺めている処を幾枚撮ってみてもとても受験用の手札形にはかなわない。これは僕の説ではない。おそらく著者自身の説である。写真ばかりではない。ある一冊には、著者の十六歳の時の日記が原文のまま載っていて、著者は、「あとがき」の中で、それは、「私の作中では傑れたものである」と書いている。「私の文才は決して早熟ではなかった」と付記していることも忘れてはならない。非凡な才が四十過ぎまで書きつづけ、少年時の日記に及ばざらんことを恐れている。これはいっ

わねばならなかった注意や戦のいっさいが、彼の作に他ならぬ。僕にはそういうことがはっきりわかった。

個性というものは天稟だ。性格とか心理とかいうものの原因は、あるいは僕の外部にあるかもしれない、あった方が本当だろうとも思う。だが、僕の個性というものの原因は、僕のうちにしかない。僕が信じなければ、僕の個性というようなものはどこにもない。天稟という言葉が生まれたゆえんである。僕は、個性という言葉を、そういうふうに解したい。フロオベルが、テエヌの方法について、彼の方法では文学あるいは文学者の個性には触れることができないと難じた時、彼の考えていた個性とはそういうものだったと思う。人は、自分が信じられるに順じて個性的である、と考えていい。いや、そう考える以外は、個性という言葉の濫用のうちに迷い込むばかりだろう。

自己反省というものの最後に行き着くところは、自分というものは、ばらばらにしか知ることはできぬということである。そこまで行き着かないで途中にいる人だけが、告白というものを好む。告白につれて、その場限りの心理とか性格とかが発明され、また、どこかに消えて行く。はかない即興である。

人間が人間を客観的に観察するというようなことを、僕はあまり信ずることができない。自分

なんという醜態だろう。ただ意志を紛失しているというにすぎないではないか。

複雑な社会が複雑な人間を生むのはあたりまえだし、そういう人間が複雑な文章を作るのもあたりまえだという考え方は、人間や文学の肝腎なところを知るのになんの足しにもならない、もっとも、そういう考え方が、肝腎なところなぞまるでないような人間や文学を繁昌させるということは別の話だ。

社会の複雑さに反抗していないような人間も文学も、僕は信用する気になれない。どんな時代の社会生活も、その時々の人々にとっては充分に複雑なはずのものだし、人間の信ずることのできた美とか善とかいうものの秩序の極まるところが、複雑だったためしはないのだから。

僕はドストエフスキイの作品を精読した時、はじめはパラドックスめいて感じながら、ついにいやおうなく納得させられた一事は、彼の信念の驚くべき単純さであった。彼の作品の複雑さに眼を見張ってとやかく言う人は、彼の作品という複雑な和音が、単声に聞こえてくるまで我慢の続かぬ人だけである。

自分が信じたある名状し難い、きわめて単純な真理を、一生を通じ、あらゆることに処して守り了（おお）せようとした。そのために彼がめぐらさねばならなかった異常な工夫、それが、彼の作の異常な複雑さに他ならない。複雑な人生図なぞ描写したわけではない。そんなものは、無くて済ましたかったであろう。世渡りとは縄渡りのようなものであり、縄を渡るのに、彼が払

川端康成

川端康成という人は、決して人に尻尾（しっぽ）をつかませぬ男だ、とか、自分を人前に出さぬ人だとかいう評をよく耳にする。そんなふうなことが彼についてはいちばん言いやすい評なのであろう。彼の複雑な人工的な文学が、複雑な人工的な人間をただなんとなく読者の頭にこしらえ上げているからである。実は、彼には、いろんな尻尾をはやすような余力はないのだし、気負うに足る自己というようなものを、彼は信じてはいない。彼はただあたりまえなそういうふうなして不器用に世間に対しているだけである。そして、またそれが、彼の複雑な人工的な文学の簡明な変わらぬ骨格でもある。

人間についても、文学についても、その複雑さというものに惑わされないように心掛けるのはよいことだ。ことに現代のような複雑な社会にあっては。皮肉屋にもいろいろあるが、複雑さに惑わされているという点では甲乙はないようだ。僕は、そこから、現代人という大きな類型さえ考えかねない。

たまたま複雑な社会に生まれ、なるたけ御多分に洩れぬように物事に処しているおかげで複雑になった人間の、複雑なのは現代人の特権だという様子ほど見ていてうんざりするものはない。

が、実は腹を立ててはだんだんどうにもならぬ処へ追いつめられて行くことの方が、彼には必要なのだ。じたばたやらざるを得ないからやっているうちに、彼にはそういうことがわかってくる。そして最後にお丸の上にしゃがみ込むのである。少しも病的な処はない。彼は鋭敏で健全な詩人になっただけだ。

　およそ文学者が、本当に文化というものを批評できるのは、ただそういう姿においてである。島木君、君は正しいのだ。早く風邪でもなおすがよい。他になんにも考えることなぞないのである。

（昭和十六年二月）

である。彼は告白文学者の好む感傷も頽廃（たいはい）も、皮肉も自嘲も知らぬ。この退屈と快楽との味わいを知らぬ不手ぎわな野人を、世人は往々手ぎわのいい説教文学者に仕立て上げて眺めている。

何が彼を押し、彼を踊らせているのだろうか。誰も知らない。だが、この質問を彼はいつも心底に聞いていることは確かなことのように思われ、僕には彼の孤独がそこにあるように思われる。彼は、そこで、自分の星とか運とかあるいは業とか呼んでいいようなものをしっかりと感得している。彼は半ば作家の本能によって本当の自分をつかむ。それから見ると、彼が、自分は人づきあいの悪い男だとか、神経質だとか、物を理屈で見る傾向はいけないことだとか、言っているのは、皆たわいもないことなのである。

ここに「或る作家の手記」の第二の主題がある。なぜ彼は満洲でもらって来たさなだ虫について、あんなに長々しく書かずにはいられなかったかが僕にはよくわかる気がする。彼がさなだ虫を唯一の満洲土産と呼びたい気持ちも。彼が病院の一室で、一人きりで、お丸に跨（また）り、ツルツルした五米（メートル）もある奴を、ひり出している場面は、「手記」のなかでいちばん真実な美しい場面である。

「或る作家の手記」は現代文化に対する抗議書に他ならないのであるが、結局、あの場面で、彼はいちばん激しく抗議している。それに比べると他の彼の疳高（かんだか）い抗言は、おそらく、風の中に消えて行くであろう。

彼はじたばた不手ぎわに腹を立てるのだ。腹を立てることが彼の生きるのに必要だからだ。だ

功していない。かりに彼がオッチョコチョイだとして（そんなことは、僕の考えでは意味のないことだ）、そのオッチョコチョイがなおったとしても、島木という人間に少しも変わりはあるまい。

彼はある農民文学会の発会に臨み、演説をする。それが、後で会報に載る。まるで誤解されていることを見つける。そんなことは世間にありがちなことと彼には看過することがどうしてもできない。彼は誤解の原因をまるで大切な宝でも探すように探さずにはいられない。するとしだいにさか上ってかつて「生活の探求」という長篇を書いた時分の作家としての内奥の苦しみを、世人はついにわかってはくれなかったではないか、というような侘しさまで見つけ出す始末になる。それにしても無気味な世間に、軽薄な作家どもよ、と彼はどこに持って行きようのない怒りと悲しみとを感ずる。探した宝を懐にねじ込むようなものだ。

満洲開拓民に関係のある会の座談会に、彼は出席する。人々は彼に腹を立てさせようと待ち構えているらしく見える。ある男がさも確信ありげに彼の意見を否定する。永いこと経って彼の意見の方が正しかったという証拠が見つかる。彼はこれで仇が討てたと考えざるを得ない、とともに相手はとっくに忘れているころだと思わざるを得ない。座談会は失敗に終わる。彼は帰途、あの時はああ言うべきであった、ああ言うべきではなかった、としきりに反省する。彼が失敗なくしゃべったとしても会は終（つい）に失敗だったかもしれぬ。彼が気にしながらはいて来た見すぼらしいセルの袴（はかま）がすべての原因だったかもしれない。だが、彼にはそう断ずることができない。人間というものが、それほど軽薄なものとは彼には思えない、思いたくはない。あれほど人間の軽薄さをいたる処に嗅（か）ぎつけていながら、なんという不手ぎわなことか。しかし、これが島木健作なの

結局急所を描くことには成功していると言うゆえんなので、彼は、自分の美点も弱点も、取り混ぜて片端から、長篇小説家特有の才にまかせて描いて行くが、ついに、彼は自分の美点でも弱点でもないものに衝き当たっている。そして、そういう処では、もはや彼は才に頼って書いてはいない。そういう島木君の身振りが、この本にはよく現われていて、いかにも島木だなあ、と思う。実は、本を読む前から僕がよく知っている彼の本質的な身振りなのであるが。だが、彼の作を評する文壇人は案外そのことに気づいていない。

　この手記の主題は、作者の満洲開拓民視察の旅である。彼は自分が実地に見聞したところを、世人に訴え、人々から妙な具合にはぐらかされたり、心外な誤解を受けたりすることで苛立（いらだ）っている。彼は、自分の苛立たしさが正当なものであることを力説する。俺の方が正しいのだぞ、君らは皆間違っているのだぞと、怒鳴ったり、毒づいたり、根気よく弁解したりしている。このことで、彼はずいぶん精力を使っているのだが、彼には何もできていない。浅薄だと信ずる誤解を解こうとすれば浅薄な抗議ができあがるだけである。しかし、彼はそれをやる。やらざるを得ない。何が彼を押すのだろうか。満洲の新聞記者が、島木の談話を誤解する。島木は舌打ちする、なんというオッチョコチョィだ。そしてオッチョコチョイなるゆえんを説き来たり説き去るのだが、腹を立てているから、結局オッチョコチョイの顔を正確には描き得ない。談話を誤解されるのは、自分に誤解されるような処があるからだろう、自分にもオッチョコチョイな処があるからだ、と彼は一方反省する。

　この種の反省も元来がつまらぬ反省だから、そういう反省では彼は決して自分をつかむのに成

為体である。色調は乱れているが、急所ははっきり描けていて、実に島木だなあと思わせる。「ハルビンにて瞽者」のごときは、実にたわいもないと思わざるを得ない。

文学者というものは、告白が好きなものだが、告白というものが成功する場合は非常に稀れなものだ。日常生活で僕たちが経験している告白というものの難かしさが、そっくりそのまま文学の世界にもあるわけなのだが、文学者は己れの才能を頼むから、それになかなか気がつかぬということもあろうと思われる。まあ僕の話をひとつ聞いてくれ、と坐られて、うんざりした経験を、誰も持っていながら、やがて忘れて相手をうんざりさせる側に廻る。当世告白文学の端緒は、僕らの日常生活のいたる処にあるわけだが、さて腕に撚をかけて告白しようとなると、それが賢明なる読者をいよいようんざりさせる始末になることを忘れがちである。

告白の本当の聞き手は実は自分自身にすぎない、言い代えれば、相手を映写幕のような空白な人間と認めるのである、このことにはっきり気がつく時が告白病から癒える時だ。告白文学で成功するのは、文才というようなものに拠るのではないと悟る時だ。自己反省という才能も、気がついてみれば、うぬぼれ鏡のようなものであり、己れを明るみに出す道具と言うより、むしろ自己韜晦の術である。

「或る作家の手記」を読んでいると、作者が告白文学という、自己を偽るまいとしてかえって自己偽瞞の暗礁に充ちた危険な海を難航しているさまが実によくわかる。作者は自己反省という凡庸な難破船にしがみついているように見えながら、結局、海に飛び込んで泳ぎだすことになる。作者は半ば本能的に陸地を指して泳ぎだしているのである。この自画像の色調は乱れているが、

は好きだ。友だちになったその上に、友だちの小まめな愛読者になるのもおかしなことである。

「文は人なり」という言葉は、たいした言葉で、なんのかの言いながら、文学の研究法も鑑賞法も、この隻句（せきく）を出ないと見えるものであるが、この簡明な原理の万能を信ずるためには、作者との直かのつきあいなぞない方が好都合である。古典の大きな魅力の一つは、作者が死にきり、したがって作品をいちばん大切な土台として、作者の姿を思い描かざるを得ない魅力である。友だちの作品には、いつもなまなましい友だちの姿態がつきまとっている。「文は人なり」の原理は簡単には通用しないのである。ある作が、いかにも彼らしいと思えば、眼の前にある彼の行為のなまなましいままに、言わば逆に「人は文なり」の感をなす。友だちの言行は、しばしば彼の作品より鋭く強く豊かである。おそらく友情というもののする業（わざ）だ。

「或る作家の手記」の批評文を書こうとしてペンを取り上げると、おのずからこんな前置きめいたものが書けてしまった。作品の印象は、僕に親しい作者日常の言動と離れ難い。「或る作家の手記」という作品が、僕の家の向かいの二階で風邪をひいてたぶんうどんなぞ食っているのである。僕は今文学のなかから出て来て、友情のなかにいることに気がつく。そして、そういう気持ちが、批評する者にとっては、どういう筋合いのものだろうか、というようなことは、僕は少しも考えたくない。

この本の巻頭に、「ハルビンにて著者」と題する写真がある。よくまとまった綺麗（きれい）な写真で、作者も小ざっぱりとした顔をしているが、本文によって作者の描いた自画像はなかなかそんなものではない。憤懣（ふんまん）や弁解や抗議の絵の具を、これでもかと言った具合に塗りたくって、さんざんな

島木健作

島木健作君の「或る作家の手記」を読んで、なかなかおもしろかった。島木君とは親しくしているが、彼の作を僕はあんまり読んでいない。島木君に限らず、友だちの書くものを、僕は実に読まない方である。こんなに親しくしているのに、とときどき自分でおかしくなるくらい読まない。確かにおかしくなるのであって、悪いことだと真実思ったためしがない。

友だちから一生懸命書いた本を贈ってもらって、読まないのは悪いことだと考えはするが、どうもそれは空疎な考えに似て、やがて消えさり、実感が伴わぬのが常だ。要するに不精なので、不精は弁護する気はないが、他にも原因がないわけではない。と言うのは、友だちになるということで、これはもうたいしたことだと思っているかららしい。作品という間接なものを通さずに、直かに作者とつきあうのは楽しいことである。これは誰にも与えられた運ではないと思うと、信頼できる文学者を幾人も友だちとして持っている自分の幸運を思わざるを得ない。とりとめもない話をしていれば、それでいいのだ。彼の死後、彼の作品の運命はどうなるのであろうか、そんなことはちっともわからない、現在の社会に、彼の作は、どういう意味を持っているであろうか、それも正確なところはまるでわかってやしない。ただ、こうしてとりとめもない話をしている楽しさが、確実にわかっている。そんなことを思う。そしてそういう考えは強くて充実していて僕

強くしたのを覚えている。今、これを書いていると、その時の印象が鮮やかによみがえってくる。

大森さんは、いろんなことをしゃべったり書いたりしてきたが、あの時、あの人の心中にあったものは、ふとしたきっかけで、わずかばかりの言葉と強張った笑顔で明るみに出ただけで、そのまま消えてしまった。あの人が、長生きしても、それはおそらく同じことだっただろう。ふとしたきっかけから、わずかばかりの言葉と強張った笑顔くらいで現わす以上の何物でもない、彼はそう信じ続けただろうから。

しかし、彼が信じた彼の評論の方が本音だったなぞとは、僕は少しも考えない。彼にとってはなんでもない身振りが、僕には一種痛ましい印象を与えた。僕は、ことさらな観察眼を働かせたわけではなかった。

理論家は、論敵が敵だといつも思い込んでいる。論敵などという都合のいい敵があるわけではないのだが。だから、本当の敵は自分のなかにいることに気がつかぬ。理論は現実の尺度だと思い込んでいる。理論の監視にも係わらず、外界の変化に順応する自分の生活感情が知らぬ間に絶えず理論を計っていることに気がつかぬ。

（昭和十六年三月）

林が「転向に就いて」のなかでおもしろいことを言っている。

「あらゆる職業の分野で、なかなか頭のいい眼から鼻に抜け、人づきあいもよく、しかも、すべての社会事象に一見適切らしい批判を有し、ある場合には巧みに仲間を指導するような十代から四十にかけての人間に出遇ったら、『ああ君も左翼だったか』と遠慮のない質問を試みてみたまえ。あえて全部だとはいわぬが、少なくともその二分の一は、旧左翼関係で、しかもその大部分は独房の思索の機会を与えられず、留置場あたりですました連中なのだ」

これは喜劇の場合である。僕は、悲劇の場合もつけ加えておきたいと思う。

逝（な）くなる二た月ほど前だったと思うが、大森義太郎さんに、久しぶりでひょっこり会った。久しぶりで世間に出て来ると、いろんなヘッポコが、いろんな大家になってるものだね、というような本気とも冗談ともつかぬ不得要領な話をしていたが、平生の人なつこそうな彼の笑顔が、急になんとなく不自然な感じになって、こう言った。

「だけど、なんですよ、僕なんか、ああいう処に長くはいっていてもなんにも得して来ないんだからね、まるで身にならない経験をしたわけなんだからね、僕なんかには損ですよ」

皮肉や自嘲の影は少しもなく、はきはきした調子でそう言って笑った。僕は、その時、彼のはきはきした調子と強張（こわば）ったような笑顔から、なんとも言えぬ印象を受けた。だから、今でも、彼の言葉の端までよく覚えているわけなのだが、その時、僕は、なんと言っていいかわからぬままに、黙り込んでしまった。この人は自分にもわからぬ何かを我慢しているのだ、そういう感じが

には、己れを語る才に恵まれた文学者の数もずいぶんはいっているはずなのだが、文学者によってまともに書かれた「転向論」というものは、今日までついに現われなかったのである。転向問題というものが、とやかく言われたひところを過ぎてしまえば、誰もけろりとして不思議とも思わない。今日こそ、再び転向の問題を転向文学者は取り上げるべき時だ、と林君はいう。彼が書かなければ、必ず誰も書かずに終わるのである。そう思うだけでなかなか僕には興味あることであった。

文学者のうちで、いちばん早く左翼運動に飛び込んだのも彼だったし、いちばん早く転向したのも彼だった、そんなことが大事なことではない。大事なのは、転向とは心理の問題でも理論の問題でもなく、道徳の問題だということを、最初に看破したのは彼であり、以来、彼の文学者たる自覚には、一貫してこの道徳問題がつきまとっているという点である。

転向の心理などというものはない。彼は、今日まで、転向に関して何べん語ったかわからぬほどだが、いっぺんでもそんなものを口にしたためしはない。これは世人が見そこなっている林という人間の重要な特徴なのである。

心理の綾をつけずに物を言うから、彼の言うことは子供らしく聞こえる。彼は子供のように感傷を知らぬだけである。心理の告白は良心の告白めいている。心理主義の係蹄にかかった現代の文学者たちが取り違えるのも無理もないことだ。

転向の理論というようなものはない。現代人は、理論が信念を生むという妄想から逃れ難い。転向とはこの深い妄想から覚めることであり、理論の編制替えではない。このことに関しては、

はいくらでもごまかしが利く。心の風俗を眺めていれば、材料の粗悪なことに気づかなくて済むのである。

衰弱して苛々した神経を鋭敏な神経だと思っている。分裂してばらばらになった感情を豊富な感情と誤る。徒らに細かい概念の分析を見て、直覚力のある人だなどと言う。単なる思いつきが独創と見えたり、単なる聯想が想像力と見えたりする。あるいは、意気地のない不安が、強い懐疑精神に思われたり、機械的な分類が、明快な判断に思われたり、考えることを失って混乱しているのが、考え深い人と映ったり、読書家が思想家に映ったり、決断力を紛失したにすぎぬ男が、複雑な興味ある性格の持ち主に思われたり、要するに、この種の驚くべき錯覚のうちにいればこそ、現代作家の大多数は心の風俗を描き、材料の粗悪さを嘆じないで済んでいるのだ。これが現代文学における心理主義の横行というものの正体である。

現代文学者の本物と贋物とを判定する規準を、僕はいつもこの心理主義の係蹄に落ちているかいないかに求める。現代に力いっぱい生き、現代で文学を創る困難を痛感している文学者が見つかれば、文学なぞ見つからなくてもいっこう差し支えないとさえ思っているが、見つかり過ぎるのは、むろんいつも文学の方である。文学者のいない文学の氾濫をどうしようと思っているわけではない。作品月評でまことしやかな嘘を吐いていれば、それで済むことである。

「文学界」三月号に、林君が、「転向に就いて」という文を書いているのをおもしろく読んだ。そのうち裁判所刑務所を通じ、いわゆる転向者と公認された者は、六万人にも上るそうである。

文学は時代の産物だ、文学者は時代の子だとは誰でも言うが、現代文学が、どんな恰好をして現代の社会のうちにあるか、そのありのままの恰好を見るということは、これはまた別のことで、やさしくはない。みんな上手に考えて下手に見るから。たまには、さかさまをやってみるとよい。そうすれば、現代文学が、現代の粗悪な材料に悩まされ、ほとんど本能的にこれを避けようとして、どういう処に追い詰められているか、その恰好が、まざまざと眼に映るであろう。

銀座通りを忠実に描いて、美しい文章はおろか文章らしい文章も作ることはできない。銀座通りというものが、粗悪極まる材料だからだ。だからよく読みたまえ。現代小説のどこにも本当の銀座通りなぞ描かれていない。風俗小説なんということを言っている、自分は風俗小説家だと思い込んでいる人もある、たぶらかされてはいけない。現代の実際の風俗なぞ、誰も描き得てはおらぬ。驚くほど雑然紛然とした現代風俗のあるがままの姿なぞ、風俗小説家の薄弱な精神が、とても正視できるものではない。現代風俗めいたものを、かいま見ているにすぎぬ。それはいたし方のないことだ。美とか調和とかを求める本能は、どんな作家にもあるのであって、作家は、本能の命ずるままに、粗悪な材料を避けるからだ。どうにもならぬ、材料の混乱と無秩序とが、作家に迫り、作家は逃げるのである。だが、逃げてどこに行くかというと、心の風俗のなかに逃げ込むのであるが、そこに逃げ込めば、しっかりした文学に適当なしっかりした材料が見つかるかというとむろん見つかりはしない。現代の心の風俗は、現代の物の風俗と同じようにやくざである。ところがまことに好都合なことには、作家の扱う材料が物の世界から心の世界に移ると、そこにたいへんな相違がおのずから現われてくる。前者を扱うにはごまかしが利かぬが、後者を扱うに

彼は向かいのドアに消えねばならぬ。みんなあわただしい気持ちを押し殺していたから、連絡のない話をポツリポツリしていた。いよいよ時間になり、林は着物を脱ぎはじめた。その時、山田夫人が「山田の創作集の序文もとうとういただけませんでしたね」と言った。林はもう裸体になっていた。奥さんは、彼の脱いだ着物を、ベンチの上で、風呂敷につつみかけていた。「あ、そう、そう、失敬、失敬、今書きましょう」と彼は奥さんのハンドバッグから、在りあわせの紙片れを出させ、ハンドバッグを台にして、猿股一つで立ちながら、チョコチョコ、チョコチョコ書き始めた。

彼が、どんな序文を書いて渡したか読まないから知らない。だが、猿股一つで書いている彼の姿のなんとも言えないおもしろさに比べれば、書かれた彼の文章など全く言うに足りないのである。それはもう確かなことだ。

その時の彼の裸姿は、実にたくさんのことを僕に語ってくれた。今でも語ってくれている。彼の裸体は、彼を眺める僕の尺度と化してしまったから。したがってそこから彼の作品に行き着くのは、僕には容易な道に見えるが、逆に、彼の作品を彼の人間の尺度とすることは、そんなに容易ではない。これは、文学者林房雄にとっては、自慢になることではない。

大工は粗悪な材料から、美しい丈夫な家を建てることができない。芸術家だって全く同じことなのである。仕事の性質上、造形美術家はそのことをよく知っているが、文学者は、それほどよく知っているとは限らない。しばしば知らぬ振りもする、しかしむだである。

誇張された説得力を欠いたものとなる。

　彼の持っている饒舌の才は、彼の女好きに密接な関係があるようである。彼は好きな女の子を連れて歩くように、自分の饒舌を連れて歩いているというふうな感を僕には与える。彼の直覚力は、実に天稟という感じで、正確で曖昧なところがないが、それに比べると彼の饒舌の才は、まことに人工的で通俗で曖昧なものである。元来が、別人を選んでそれぞれ住むべき才能が、この厄介な男には同居していると言ったふうなものだ。

「俺の放言放言と言うが、みんな俺の言ったとおりになるじゃないか」と彼は言う。言ったとおりになった時には、彼が以前放言したことなぞ世人は忘れている。「馬鹿馬鹿しい、俺は黙ろ」と彼は言う。黙ることは難かしい、発見が彼を前の方に押すから。また、そんな時には狙いでもつけたように、発見は少しもないが、理屈は巧妙についているようなことを言ういわゆる頭のいい人が現われる。林はますます頭の粗雑な男の様子をする始末になる。

　いったい、頭がいいとか悪いとかいうような言葉は、おそらく昔はなかったので、抽象とか理論とかに関する能力いかんに準じて、人間の頭を品評する傾向が強くなって、はじめて現われた不健全な言葉ではないかと思われる。何かにつけ、頭がいいとか悪いとか言いたがるが、頭の天稟のでき不できということを、現代人は、実におろそかに考えているのである。

　林君が二度目に下獄した日、僕は、深田久弥君と彼を裁判所まで送って行った。林夫人と山田清三郎氏の夫人とがいっしょだった。人通りの多い廊下のベンチで、僕らは話していた。やがて

にもできる理解に他ならないのだから、伝染力も強く、安定性のある誤解で、釈明はまずおぼつかないものと知らねばならぬ。

林が、いつも放言する理由は、まことに簡単で、彼が非常に鋭敏な直覚力を持っているからである。鋭敏すぎて、彼自身がもてあましているのである。妙な言い方だが、直覚力が彼を小馬鹿にしたり、彼に逆ったりしている、僕にはそんなふうに見える。彼は、統制のつかぬ直覚力の軍勢を引き連れた大将みたいな顔をときどきしている。いつもしているかもしれぬ。だが、彼の直覚力の一つ一つを取ってみると、それはまことに鋭敏で正確なものであり、未だ誰も気のつかぬ現実の気配とか、いろいろな概念の下にかくれて見え難い現実の性質とかに、ぴったりとくっついたもので、少しも曖昧なところがない。実に珍重すべきものであると、僕は彼のいわゆる放言のなかにいつもそれを認めて感服している。

彼は、直覚したところをありのままに言うのであるが、彼の言葉を聞く相手にはなんの用意もないことも、あるいは不都合な用意があることも、てんでおかまいなしである。かまおうにもかまう才が彼には欠けている。たとえば、彼は、未だ誰も気のつかぬ美点や弱点を、実にいろいろな作家のうちに発見してほとんど過つことがない。そして簡単明瞭な言葉で、それを指摘する。用意のない相手には当然何を言ってるんだ、という結果となる。そこで論文を書いて説明しようとすると、彼は必ず失敗するのである。生な直覚を、批評文のなかにどうあんばいするかという技術は、直覚力の強い人間には、ほとんどおのずから備わった技術のように、僕なんか考えているが、これは林の場合には、当て嵌まらない。彼の饒舌が邪魔にはいるからだ。論文は冗漫な、

林房雄

「君は林房雄とたいへん親しいようだが、林という男はいったいどういう男かね。僕にはどうもわからない人物なのだがね」、僕は、なんべん同じ質問を今までに受けたかわからぬ。うまく返答ができたためしがない。僕には、彼という人物はよくわかっているとは決して言わないが、彼が世人の誤解の塊りのような人物であることはよくわかっている。友人の文学者のなかで、林房雄はおそらくいちばん難解な男だ、と僕はいつも思っているが、人間というものは妙なもので、実に難解な人だと合点してしまえば、そこに退引（のっぴ）きならぬ理解が生まれてくるらしい。もう誤解というようなもののしようがなくなるのである。あの男は、ああいう男だ、という動かし難い感覚を持つようになる。そういうふうに考えて行けば、何もこれは林君に限ったことはない。難解な人物というようなものもなければ、単純な人物というようなものもあるまい、という身も蓋（ふた）もない話になりそうだ。なるだろう。なればたいしたものである。本当に人間が人間を理解するとは、そういう身も蓋もない処に行き着くのが理想だろうから。

林房雄の放言という言葉がある。彼の頭脳の粗雑さの刻印のように思われている。これは非常に浅薄な彼に関する誤解であるが、浅薄な誤解というものは、ひっくり返して言えば浅薄な人間

かのケチ臭いものも、吝（しみ）ったれたものも、小ざかしいものも、ない。懐疑も渋面もない、感傷もない、あの底抜けの明るさは深く僕を動かした。君は才人だ、しかし「青年」だけは心でかかれている。

君はまた近く一年間の沈黙を強いられている。君はちょうどディケンズの全集があるからみんな読んで来ると言っていたが、ぜひ読んで来い。今どきディケンズなどはいかがなものかなどという反省は君には無用と僕は信ずる、そして「壮年」の空想がまた幸福に進行することを望む。

（昭和九年六月）

いからそんなのんきな観察をするんだと君は答えた。なるほど僕には実状を知らぬもののんきさがあることは認めるが、僕の言葉には皮肉な意味はないのだ。僕は、たとえば文学における政治の位置というような複雑な逃げ道のどこにでもあるような問題では、人々は問題の複雑をいいことにして嘘のつき合いをやる。こういう場合には正直になろうとしてもなかなか口がうまく扱えないものだ。その点が言いたかった。

そしてもっと言いたかったことは、ああいう懐疑の陶酔からさめて、文学とは何か政治とは何か、政治家たるべきか文学者たるべきか、という恐ろしい問題に躍りかかり、これを究明しようとした批評家が作家が一人でもいたか。

問題をすぐ解決せよとは言わぬ。いったい転向ということは人が人間としての懐疑を味わう絶好なチャンスじゃないか。惜しいことさ、みんなチャンスを逸してる。泣き言を宣言してみたり、小説にしてみたり、あるいは一と理屈つけて納まってしまったり。

君は「政治か文学か」という論文を書いていた、景気はいいが曖昧なものだ。もっとも元来君は正確な男じゃないのだから曖昧結構だ。だがあの問題はあれで終わるまい。今後も君を苦しめるであろう。しかしいつも君を欺瞞から救っているものは君の率直と楽天的な実にまんまるい君の心だ。

あの論文にしたってああいうめんどうな問題をつかまえて、誤解を怖れずに子供らしいほど率直な意見を発表した人がいわゆる左翼の作家批評家のうちにいるのかねえ。僕はよく知らないが。最後に再び「青年」を読ましてくれたことを謝する。実に気持ちがよかったのである。いささ

歴史小説のことがとんだおしゃべりになったが、結局、僕は歴史小説と歴史とは似ても似つかぬものだ、というごく単純なことを書いただけである。この単純な原理を作家が複雑な事情に直面して守り通すか通さぬかという処が問題だ。だから単純なこと必ずしも単純じゃない。ましてや容易じゃない。守り通さざるを得なかったゆえに、オムツを振り廻さざるを得なかったとしたって、それがなんだ。彼が一流作家だったという証明になるだけじゃないか。あえてオムツとは言わないが、作家実践上のある種の冒険や無法を例外的なものと見なしたがるのが間違いのもとだと思う。

誇張して言えば時代意識などという常識に色目を使いながら、誰が魅力ある作品を書いたか、と言いたい。批評家として穏やかならぬ言辞というなかれ。穏やかならぬ言辞ほど無害なものはない。なぜって黙殺という手があるではないか。批評家というものは批評家だけに限らぬが、単純な命題を好まぬものだ。僕も好まなかった。近年このことがはっきりわかってきたような気がする。好まぬというのはごまかしなのだ、実は恐いのだ。命題は単純なほど現実的だしごまかしが利かぬ、そこが恐いのだ。

たとえば近ごろのプロレタリヤ文学における政治の問題をとってみたまえ。プロレタリヤ文学上における政治の位置いかんというがごとき高級な命題は、単純な政治か文学かと問う一質問の前で、なんと白々しい問題か。ブルジョア批評家からまずいまずいと言われてうまく書くことが文学における政治的優位性の清算というものなのか、といつか君に言ったら、君は実状をしらな

まず近ごろのたいがいの小説よりも潑剌（はつらつ）としているとも言えるんだ。が、それはそれでいいとして、君は、これらのリアリズム上の探究の裏に、リアリズム即現実という抜き難い頑固さが流れているのを看取しないか。頑固さはまた文学は現実を模倣するという自然派以来の臆病な思想でもあったのだ。したがってそんなものは現実には決してないのだよ。それはツルゲネフの言う「微細な些事」ではないのだよ。

何故に人々は、作家は架空の世界を自在に創造するものだ、しなければならぬものだという自覚を怖れるのか、作家は現実の再現を企図すべきではない、現実の可能性の上に創造を行なうべきだ、という自覚を何故に恐れるか。僕のいう処がはたして浪漫派の寝言かどうか、君一つ判断してくれ。

僕はかつてこの国のある作家群が、自然主義作家に対して掲げた反動の声をくり返しているのではないのだ。リアリズムのほかに妙なものを発明しようとしているのでもないのだ。

リアリズムとは、飽くまで文学的リアリティに徹する道だ、いや文学的リアリティそのものの深い自覚に他なるまい。リアリズムを現実に肉迫する武器のように考えていたのでは、限りなくリアリズムの種類が増（ふ）えるだけの話だろう。バルザックのように、自分の夢は現実よりもっとほんとうだ、という処まで行かなければ、あるいは行こうとしなければ、バルザック的方法もリアリズム的手法も空言であろう。

自然は芸術を模倣するというワイルドの有名な言葉には、惟（おも）うに当人が自覚していたよりはるかに正当な意味があるのだ。

ルなもののはいり込む余地はない、とさえ言うようなことは一般常識の域を出ない、僕はあえて問いたいのだ。いったい、人はオリジナルな投身地を発見する余裕がないのか、それともオリジナルな投身地なぞというものが人間の実生活にははじめから存在しないのか。君はどう思う、僕はこの単純の問いからただちに一見異様な結論が飛び出して来るのにわれながら驚いているのだ。現実の生活にもオリジナルなもののはいり込む余地はないのだ。

オリジナルなものが実現するのは、架空な世界を措いて他にはない。小説の世界とはすなわち架空の仮構の世界ではないか。歴史家の誠実な抽象化にオリジナルなもののはいり込む余地がないのは、現実生活にそれがなければこそだ。歴史家の眼が、曇っているわけではあるまい。僕の言葉を逆説ととらないでくれ。もし君が歴史家と小説家の戦をはっきり戦えば、僕の言うことを首肯してくれるだろうと思う。オムツとはトルストイのオリジナルなるものだ。

客観的手法なるものは近代文学の最大の発明である。だがこの手法の弱点は、というよりもむしろこの発明がもたらした大きな欺瞞は、客観描写の存する処に人生が存するという打ち勝ち難い錯覚なのだ。小説家が自家の表現は歴史的表現よりはるかに現実に近づいていると思いこむ気の利かない恐悦なのだ。この恐悦が、小説は一つの架空な世界の創造であるという大胆な認識を無意味に恐れさせているのだと僕は考える。近ごろリアリズムのさまざまな種類が流行している。主体的リアリズムだとか社会主義的リアリズムだとか、否定的リアリズムだとか。

ところでどれか選んでくれと言ったら君は困るのさ。困らなかったら作家じゃないからな。僕はこういうさまざまな探究を決して軽蔑しない。それどころか悪あがきをしている批評文の方が

評家らの美辞麗句の誘惑にちょいとやられるからさ。二つの精神は飽くまで二つの精神だ。妥協を考えるより相手を殺そうと考えることだ。相手を殺さなければ相手がほんとうにくれたものはわからないんじゃないかな。少なくともその方が世の実相に近いよ。再びいう、僕は通俗歴史小説家を語っていない。ハザアロフの言葉ではないが、「金をもうける芸術と痔を退治する芸術」は好かない。

誇張したものの言い方をしていると思わないでくれたまえ。トルストイが振り廻したものは、いわゆる歴史的文化というものは真の人間性に比べれば条件的なものにすぎぬというような空虚な思想じゃない。そう言ってしまえば、トルストイの思想などなんのことはないではないか。つまり、そう言ってしまえば嘘になるのだよ。彼の振り廻したものは、ほんとうに臭いオムツなんだ。今日のウンコも黄色くってよかったと幾億万のお袋が安心している、あのオムツなのだ。

寺田寅彦氏がジャアナリズムの魔術についてうまいことを言っていた。「三原山投身者が大都市の新聞で奨励されると諸国の投身志望者が三原山に雲集するようなものである。ゆっくりオリジナルな投身地を考えているような余裕はないのみならず、三原山時代に浅間へ行ったのでは『新聞に出ない』のである。このように、新聞はその記事の威力によって世界の現象自身を類型化すると同時に、その類型の幻像を天下に撒き拡げ、あたかも世界じゅうがその類型で充ち満ちているかのごとき錯覚を起こさせ、そうすることによって、さらにその類型の伝播をますます助長するのである」（「中央公論」四月号）。類型化と抽象化とがない処に歴史家の表現はない、ジャアナリストは歴史家の方法を迅速に粗笨に遂行しているにすぎない。歴史家の表現にはオリジナ

僕は卓見だと思う、卓見だと思うが、ただ卓見にすぎないものじゃないかと思う。なぜかというと理屈はともあれ事実上「戦争と平和」はツルゲネフのいわゆる「最大の弱点」によって生き長らえているのだから。いったい背景と登場人物、この二つのものを劣らず高度に生かした歴史小説というものが可能だろうか、不可能だろうかと徒らに疑ってみるのではない。今までそんな大小説を書いてくれた人が一人もないのはどうしたわけかと思うのさ。僕はこの二つのものがよろしくあんばいする通俗歴史小説の話をしているのではないのだ。それを可能にしてみせる、と君は言うかもしれない。が、誤解しないでくれ。僕は今、一作家の野望に関して考えているのではないのだ。

「戦争と平和」の天才的なところはメレジコフスキイの言葉を借りれば「黄色いウンコで汚れたオムツ」を諸君、これだこれだと振り廻している処にあるのだ。こういう簡単明瞭な平凡事に憑かれた非凡な男、こんな男がツルゲネフの卓見ぐらいに驚いただろうかね。もっともトルストイの振り廻したものはいつまでもオムツではなかったことは周知のことだが、それはともかく、ああいう凄まじい光景を眺めると、林君、僕は君の「青年」の歴史背景がどうの、登場人物がどうの、と批評家めいた口がきけないよ、馬鹿馬鹿しくって。

現代人はなるほどトルストイよりはるかに明瞭な歴史的意識をもっているだろう。これにうぬぼれられる奴はうぬぼれさせとくがいい。いや僕がここで言いたいのは、歴史的意識が強くなったからと言って、何も歴史家と小説家の間が近づいたわけではないということだ。近づいたように思いたがるのも歴史的関聯の下に作家的認識を位置させよ等々の調停というものの大好きな批

り他に術（すべ）がないのだ。誤解されやすいのは君の書いた歴史じゃない、君自身なのだ。

僕は君の美点というものの性質を考え考えこの長篇を読み、終篇に至って、われ知らず眼頭の熱するのを覚えた。強い思想が語られているのでもなかった、深刻な眼力が働いているとも思わなかった。何かしら男同士で酒を呑むような、感傷をまじえぬ人なつかしさのようなものを感じつつ、「日本最初の西洋料理」の場面に至って、奇妙な美しさが僕を打ったのである。

君は「青年」の通俗性を気にしているようだが、一般に通俗性というものはセンチメンタリズムなしには成り立たぬものだが、君はほんとうに知っているだろうか、君の通俗性にはセンチメンタリズムが絶無であることを。

歴史小説を書くということの難かしさについては、君自身が、こんどの仕事で充分に味わっただろうが、君は一般に歴史小説というものをどう考えているだろうか。

僕は先日「戦争と平和」を評したツルゲネフの言葉を読んで、歴史小説というものについていろいろ思いをめぐらした。言葉というのはこうだ。

「トルストイの小説は驚くべきものである。しかしその最大の弱点は、世人が喜んでいる点にある。すなわちその歴史的方面と心理描写とにある。彼の物語は手品である。微細な些事（さじ）を並べて人の眼を掩（おお）うものである。時代の特色などどこにあろう？　歴史的色彩などどこにあるか？　デニソフの姿は立派に描かれている。けれどもあれは背景の模様として美しいものであろう。が、その背景がない」

君はロシヤの作家でいつもトルストイとツルゲネフを推賞しているが、この意見をどう思うか。

僕は、君の美点に裏打ちされた君の文章のあるがままの美しさをしかと感じていないのである。こんな単純なことがなかなかわからせ難いんだよ、君自身にさえわからせにくいのだ。

たとえば、次のような文句がある。「作者をして、この物語の筆をとらせたものは、すべての労働者と農民の胸に共通する、愛するものをうばわれた悲しみ、美しいものをけがされた怒りである。プロレタリアートの作家は、今こそ秘められた絵巻の封印をきり、けがされた日本の人と自然のなかから、しんじつに美しいものをほりだして、ほこりと確信とをもって敵と味方の眼の前にくりひろげる。日本の自然の美を全身をもってかんじうるものはわれわれである。日本人の胸の奥にひそむ、より高きものに自分をささげることのできるほこらかな精神を、しんじつにうけつぐものはわれわれである！」。壊そうと思えばすぐガラガラッといく建物のような文章じゃないか。しかしなんのために壊す、なんの必要があって。

割本松の峠で、晋作、俊輔、聞多の三人が偶然いっしょになる処で、君は断わり書きを書いている。「歴史はときどき、このような偶然を好むものらしい。これがもし、小説家の行為であったなら、三人の青年を、こんなふうにめぐり合わせることは、平俗にすぎて、効果はかえって低調であろう」と。だが上述の君の感慨にもほんといえば断わり書きがいるんだよ。すなわちこの感慨の通俗性は作者の行為によるものではないのだ、と。僕の言葉に皮肉を読んでくれるな。僕の言いたいことは通じただろう。歴史には記録の証言という重宝なものがあるが、告白を保証するものは眼に見えない情熱だけだ。偶然の事件の呈する外見の通俗性は、記録の証言によって容易に壊れるが、在りのままの告白の呈する外見の甘さにけつまずかないためには、直観に頼るよ

この美点が「青年」全篇に、きわめて自然に開花している。明治維新の世相を唯物史観の立場から描いたというような開きなおった印象を得るよりもまず作者の主観、作者の告白を感ずるのだが、これは僕が唯物史観を信ぜず、明治維新史に暗いがためばかりであろうか。

描き出されたものは、陰惨だった馬関戦争前後の世相というよりも、むしろ張り切った青年の心だ、青年伊藤俊輔、志道聞多が描かれているというよりも、むしろ描いた作者が青年なのだ。

君は獄中で、この長篇の腹案を立てたという。ある処では稚気さえも感ぜざるを得ぬほど明るいこの長篇を獄中で空想していた君を考えてみると、僕は一種羨望に似た感を覚えるのである。作品のなかで、独房で作者が海の夜明けを写した日本画に感動し、「心が海のようにわきたちはじめた」と書いている処があるが、読んでいて作りのない率直な感じだろうと思った。そして君がこの小説を空想している時の幸福を、僕の方でも空想していると、瀬戸内海に浮かぶ東洋艦隊の姿が浮かんでくる。とてもマンチェスタアの商人どもの狡猾な野心をのせた船とも思われない。君の描写に従えば、船は「笑う子供の歯のような波の上を、白鳥のように揺られている」、太陽は輝き、海は青く、艦隊の姿は童話めいて、青年の理想を談じ、広重えがくフジヤマの美を談ずる船室の声も、はばかる処なく明るい。トレエシイ中尉の皮肉にも暗い蔭はない。戦争の文章にしてもそうだ。血なまぐさい臭いを吹き払うような潮風が通過している。

僕は、君のものの見方の通俗性を笑っているのではない。笑う子供の歯のような波だとか、白鳥のような船だとか、その他君の小説の随処に出て来る通俗小説家めいた表現を笑っているのではない。あの通俗性も林房雄だから好意がもてるなどというお座なりを言おうとするのでもない、

と思う。生活のない処に芸術はないとか、生活意欲と芸術表現との関係はどうだとか、という百千の言葉より制作三昧（ざんまい）という言葉の方がまだまだましな言葉だと思う。

「青年」は、雑誌に発表されて以来、いろいろ批評されたようだが、そういうものは全く念頭に置かずに、読後、心に浮かんだ感じを率直に言うなら、これが林房雄だという言葉で僕の心はいっぱいになってしまったと言いたい。こんな感じを読者に与えるのは作者の本意ではあるまい。だがこれが読者と作者との食い違いというものだ。この食い違いは、ことに君のように熱情にかられて仕事をする性質（たち）の作家の場合でははなはだしいのであって、傍人の観察参考にならぬとは言わさぬ。

何が歴史小説だ、林房雄まるだしじゃないか、というような乱暴なことをもちろん言うのではないが、君が誤解しなければそう言っても差し支えない。君はよく人の悪口を言うし、人からも悪口をよく言われる。そういう喧嘩（けんか）好き、一般の定評である君の好戦的性質というものより、もっと君の持っている別なものに僕は魅力を感じている。君の喧嘩好きは、充分内面化された君の性質だとは僕には思えない。君にはもっと明るい楽天家の笑いがある。微妙でうまく言えないが、たとえば「どうもみんなよほど俺の悪口はいいやすいとみえるね、俺にはあげ足を取られやすい処があるのだ」と言って笑う君の子供らしい笑顔に、僕は君のもっとも醇乎（じゅんこ）たる性質を見るように思う。ああいう笑顔はぎりぎりのもので、知らず識らずの嘘もはいる余地がないからね、これは君の美点だ。君がよく知らない君の美点だ。もっとも自分の美点をはっきり知っている奴というのも妙なものだが。

ん魅力ある人物であったという世の定評を僕も信じているが、ああいう類の文章をいくつも読んでいるとお葬式の延長みたいな気がしてきて、なんとなく愉快でない。なんだい、これでは直木という男、まるで人間的魅力を広告するために刻苦精励してきたようにみえるじゃないか、そういう臍（へそ）の曲がった感さえ覚える。逝くなって作品の他なんにも残っていない今こそ、直木氏の真価が問われはじめる時であり、作家は仕事の他、結局救われる道はないものだ、という動かし難い事実に想いをいたすべき時だ。ときっぱり言いたいが、こういう微妙な問題にはいろいろと疑いが湧き上がってきていけない。

「作家は作品を書いている時がいちばん正しい」とは君の口癖だ。しかしそういう言葉には、作家の無意識の自己欺瞞（きまん）がいちばんはいり込みやすい種類の言葉だ。君はもちろん心からそう思っているに違いないが、君がああいう言葉の真意に徹しているかどうかとなれば疑わしいものさ。だが、これは半ば僕の勝手な言い分で、僕のようにえて思い惑いたがる性質は、専心思い惑いたがらなければ自分を活かすことが結局できなくなる。それは君も承知してくれるであろう。

たとえばロマン・ロオランの「芸術と行動」（「改造」四月号）、あれを君は読んだか、レエニンがレオナルドとともに「生命の飛躍（エラン・ヴィタル）」と結婚するという論文だ。ソヴェトに対する妙なお追従（ついしょう）も感じられ鼻持ちならぬ気がする。ジイドの方がはるかに無器用で見得が少ないし、正直にものを言っている。それはともかく、僕はああいう器用な論文ないしは論理をつまらぬと思う。現実に関する夢と芸術に関する夢との一致、芸術と行動はどういう具合に結合するか、結合しなければならぬか、そういう問題を、誰にでもわかるように筋をたてて語る、そういう仕事を僕は低劣だ

林房雄の「青年」

林君、「青年」をありがとう。今、読み終わった処だ。近ごろになく気持ちがよい。この気持ちは、約束した「青年」評を書くよりも、じかに君に手紙を書くのに適する。

僕は今までほとんど君の作品を読んだことがない。読まないでおおよその見当をつけていた。見当が当たっているかいないかを、実物によって検査しようという気はおっくうでなかなか起こし難いものである。それともおっくうだからこそ、見当をつけるのかな。ともかく、批評家商売をしていると、こういう意味の精神上の経済が、知らず識らずに、身につくものだ。言うまでもなく自慢にならない。

つきあいだしてから、君という男は人間になかなか魅力を備えているものだから、いよいよ作品なんぞ読むのがおっくうになった。だが断わっておくが、このおっくうは僕の罪ではない。そう感じさせ、そう思わせるものを、君が確かに持っている限り僕の罪ではない。

しかし結局のところ、ふだんつきあっている処に感ずる人間的魅力などというものはたいしたものではないかもしれぬ。つきあっている時には、妙に生き生きとしたあるものだが、つらつら想えば漠然とした、はかないもののような気もする。直木三十五氏が逝（な）くなって、新聞雑誌に、氏の生前の思い出や逸話の類が充満した。氏の人間的魅力のしからしむる処だろう。氏がたいへ

外見は多彩ではないが、構造は最も完璧で、この系列の頂にあるように思われます。そこでは、彼は文字を完全にわがものとしています。一字も彼の心から逸脱しておりません。そこには、率直に人の純潔に訴える声があります。この声はあらゆる小説の形式を破るだけ強くはありますまいが、あらゆる噓言を殺すには充分に強いものだ、ということを私は信じます。

（昭和六年二月）

彼の眼は小説家の眼というよりも、むしろ詩人の眼です。眼はいつも内側に向けられているのですが、そこには心理のなんの軋轢も眺められていない、おそらく一ぴきの白い鯉だけが泳いでいます。彼はこの生物が自分の心の哀愁の象徴であることを、率直に確信していると私は考えます。確信している時、現実は一ぴきの白い鯉にほかなりません。しかし、この確信は揺らぐのです。白い鯉を静かに泳がせておくのにはずいぶん強い意力がいります。井伏にはそういう種類の強さはありません。そんな強さがあったら、彼はまた別の人になっていた、ここに、この作家の不安があるのだと思います。鯉はやっぱり十幾年前から彼をなやましているのです。彼は、世情をよく知ってきたというより、世情によくいじめられてきた人です。だからこそ彼の哀愁は殉教的にまた反抗的に現われているのです。つまり彼の哀愁はふた重になっている。この二重性のために彼の書くものは詩とならず、小説になっているのだと考えます。

彼は、その哀愁を完全に支えきれないことを苦しんでいます。苦しんで心が反抗的になることをまたしばしば恥じています。彼の文学のもたらす笑いは彼の羞恥の仮面であります。この点、その意味で彼の作をナンセンス文学と呼ぶなら正当です、おそらく罪は作者にもあるのです。仮面の使用はいつも失敗作をつくっている。たとえば「ジョセフと女子大学生」などは彼の代表的悪作だと思います。もっとも彼のように自意識の冒険については、全く興味をもっていない作家では、佳作と悪作とのへだたりはそう大きなものではありません。

しかし彼がその哀愁を殉教的に表現していささかも恥じない時、彼の作品はたいへん見事にみえます。「谷間」「朽助のいる谷間」「シグレ島叙景」などの系列がそうであって、「丹下氏邸」は、

は感傷的なのだ、これをそうは読んでいる間だけでも感じさせないのが作者の術だ、というのですか。おそらくたいへんな間違いだと私は思います、そういうのん気なものの考え方が、引いては彼の全作品に対する定説をでっち上げるのです。

　彼は「鯉」で自分の夢を語るに際して、決して術なんぞ使用しておりません。彼は率直に心を表現しております。彼の心は感傷的ではない。人々が「鯉」を読んでいるとき、そうは感じない、まさしくそういう心です。感傷的という形容詞は、あてはまりません、彼はもっと深い味わいのある、もっと肉体的ななまなましい心を持っています、そして、見事にその色を語っております。もし、彼の心が感傷的であるならば「鯉」の主人公がプウルに放った鯉も感傷的な心を持っているでしょう。彼の感傷は、鯉が感傷という文字を知らないように感傷という文字が何を意味するかを思案してはおりません。「鯉」で語られた一種の生理的哀愁は、彼の全作に流れております。「すでに十幾年前から私は一ぴきの鯉になやまされてきた」と彼はこの小品を書きだします。彼はまだ一ぴきの鯉になやまされているのでしょうか。それはともかく、この「鯉」という小品が彼の制作の基底となっているように思えます。

　彼の作品で、人間の性格を明瞭に描出した個所とか、あるいは人間心理の分析的な影像とかいうものは一つも見当たりません。自然の描写を見ても決して精細に叙事的には描かれておりません。自然は歪（ゆが）められ、あるいは整調されて、いつも抒情的な気氛をみなぎらせて現われております。どこにでもその例はみつかりますが、たとえば「シグレ島叙景」などの美しい叙景をみればわかります。

人々は、彼の文章の複雑を見ないのでしょうか。そりゃ見ないことはありませんし、少し注意すれば、いやおうなく眼に映るのですから。しかし、つまり見ないのと同じことになるのです。と言うのは、彼が文字をあやつっている手元を少しも見ようとしないからです。手元を見ないから、彼の文章の独特な機構をナンセンスと断じてしまうのです。もっと簡明な言葉で言うなら、彼の独特な文字を彼の心の機構として辿らずに、単なる装飾とみてしまうのです。一般に作品の技巧を、作者の意識の機能としてみる時に、作品は非常に難解なものとなるのが定めでして、彼の作品をナンセンス文学だなどと言っているうちは、彼の作品はいかにも平明素朴なのです。

佐藤春夫氏が、井伏の作品には白痴美があると評されたそうです。なるほど、白痴美という言葉はナンセンス味という言葉に較べればずいぶんましな言葉とは思いますが、性質の異なった言葉だとは私には思えません。おそらく、こういう評言は作者がいちばん了解しにくい言葉ではないかと考えます。と言うのは、こういう言葉はどんな意味にせよ、作者の心構えに関して言われた言葉ではないのは確かだと思えるからです。

「夜ふけと梅の花」の中に「鯉（こい）」という小品があります。これは彼の傑作の一つだと私は思っております。この数ページの小品にどんな插話（そうわ）が、どんな事件が語られているかを、ここに書こうとすると、その全文を掲げなければ全く不可能なほど、この小品はいささかのむだもなく、緊密な文字で一とはけで書かれている。

この小品を読んだ人々は、これは感傷的な插話にすぎぬというでありましょう。しかし、読んでいる時には感傷的だなどと誰も感じやしません。これはどういうことになりますか。作者の心

ておもしろい語法を発明した男だというのです。

私は、いわゆる定説というものを軽蔑しております。だが、ぶち破ろうとは思いません、ぶち毀（こわ）そうたって毀れるものじゃない。無益なことです。別なことを書きましょう。

作品を読む人々は、各自の力に応じて作者が作品に盛った夢を辿（たど）ります。作品の鑑賞とは作者の夢がどれだけの深さに辿れるかという問題にほかなりません。だから、人々は、作品から各自の持っている処だけをもらうのだ、と言ってもいいので、大小説も駄小説も等しくおもしろがることができる。つまり同じものを読んでいるのだ、一般読者には傑作愚作の区別はないと言っても過言ではない。もっともこんなものの言い方はたいへん危険ですが、人々が、覚えこんだいろいろな概念の尺度で単純に傑作愚作を弁別しているということと、自分の力である作品をどの程度まで辿ったかと考えてみることとの間には、大きな溝（みぞ）があることは確かなことですし、またこの溝が一般にはなかなか気づかれないことも確かだと思います。

井伏鱒二の作品は、みな洵（まこと）に平明素朴な外観を呈しております、こういう外観を呈している作品は、深く辿る余地がないように思われがちなもので、事実、彼の作品に対する世評はみなこの平明素朴とみる世界に展開されているのです。

彼の文章は決して平明でも素朴でもありません。たいへん複雑で、意識的に隅々まで構成されているものです。若い作家のうちでは、彼は文字の布置について最も心を労しているものの一人です。彼は文章には通達しております。瑣細（ささい）な言葉を光らせる術（すべ）も、どぎつい色を暈（ぼか）す術も、見事に体得しています。

井伏鱒二の作品について

井伏鱒二が、「改造」一月号に、「丹下氏邸」という小説を書いています。なかなかの傑作だと思います。

私は、彼の作品について、まだ一度もまともな意見を述べたことがないので、これを機会に書いてみようと思います。

いつか、「詩・現実」という本で、淀野隆三氏が、井伏の創作集「夜ふけと梅の花」を評し、彼の小市民的根性を嘲笑している文章を読んだことがあります。たまたま井伏が訪ねて来たから読んで御覧、というと、彼はちょいちょいと飛び読みをして、本を投げ出し、浮かぬ顔をして黙って煙草をのんでいました。私は彼の表情と淀野氏の表情（駄論文の作者の表情を思い浮かべるのは一般に苦もない業です）とを較べて、たいへんいやな気持ちになりました。虚栄による饒舌が、どのくらい、饒舌を知らぬ作家の羞恥心を苦しめるか、これは腹の立つことです。こんなあまり愉快でもないことをなぜ思い出してみるかというと、井伏の作品は、小市民的根性の表現にすぎぬという定説があるからです。

彼の作品に対して、これと劣らぬくらいくだらない定説がもう一つあります。それは彼の文学はナンセンス文学だという説です。彼は、少々ばかり風変わりな、甘ったれているが間が抜けて

おうなく黙々たる存在に追い込まれた、「私」の無垢の光が、人の眼には見えず屋敷を貫く。

7

私はもうこれ以上を語るまい。

「機械」は信仰の歌ではないとしても、誠実の歌である。そこには人間の誠実の正体が痛烈に描かれている。作者は誠実を極限まで引っぱってきてみせた。世人の誠実とは何物でもない。世間の誠実で己れの誠実に不潔な満足を感じていない誠実は一つもないのだ。「私」という人物の誠実は、己れになんの満足も感じないで死んでしまう誠実だ。最後に誠実は助けを求めているではないか。

横光氏は、今日私が悲劇的という言葉を冠し得る唯一の作者である。氏は自身の不幸しか嚙んでこなかった。氏は常に動揺する叙事詩人であったとともに不幸を計量する抒情詩人であった。氏の彩色は、梢に開いた花にすぎぬ。氏の持つ逆説家、心理家に至っては散りこぼれた花びらにすぎぬ。

私は氏の深い愁い顔をよく知っている。

（昭和五年十一月）

ぱ支えきれないのだ。当然「私」は周囲の人々に己れの無垢の鏡を捜す。この鏡だけが人間の真実だ。「私」が主人の底抜けの善良さに頭を下げるのは、己れへの尊敬に他ならぬ。主人を馬鹿馬鹿しいと認めるのは、不明瞭な理論を明瞭だと思い込むにすぎない嘘だ。もう一歩進めよう。

　軽部の暴力は機械の運動にすぎぬ。これに反抗するのは機械と機械との衝突だ。だが、「私」はこの掟（おきて）のために軽部の暴力を忍ぶのではない。軽部を怒らした自分の無垢のために忍ぶのだ。無垢はただ無垢自身にとって正当なだけだ。軽部の約束に対しては論理関係が全く不明だから少しも正当ではない。そこで「私」にとっては他人に己れの鏡を発見しない時間はただ邪神を守っているにすぎないのだ。だがこの邪神は私の知らない邪神である。いわんやこの邪神を祓（はら）おうとは無意味である。祓おうとすることがすでに己れの無垢への反逆だ。だが邪神であることは、あくまでも理論的に確実だ。もう他人にいじめられるより他に道は一つもない。これが「私」が軽部の暴力をあっけらかんと忍んで恥じないゆえんである。こうして、「私」は軽部になぐられながら、暴力ほど恐ろしいものはないと平気で感心する、「私」は自分の「心が黙々として身体の大きさに従って存在している」のを静かに眺めている。

　聡明（そうめい）な屋敷に至っては、自分の顔が苦痛のために歪（ゆが）んだ時は、心まで同じ恰好で歪んで醜い、という事実さえわきまえぬ世のお悧巧（りこう）な学者という馬鹿者にすぎぬ。作者の描いたポンチ絵だ。

「私」は屋敷を軽蔑（けいべつ）する。しかも屋敷には軽蔑されていることがわからぬほど、深刻に軽蔑する。

「私」の侮蔑（ぶべつ）は黙々とした存在の発（はな）つ侮蔑である。善良な主人の肉体の発つ光のように、いや

6

一般に無垢は、己れも知らぬし、世の約束も知らぬ処から世にいじめられる。つまり穢（けが）れてくることが教育されて、紳士になることである。ところが「機械」の場合は逆である。無垢が無垢を知る撞着（どうちゃく）から歌は始まるのだ。

一般の無垢は約束から学ぶ。つまり約束から理論をもらうだけだ。「私」の無垢は、前章に述べたとおり、理論そのものだ。機械の自意識だ。もちろん、「私」は世の約束もまた機械であることを知っているが、この機械は約束の法則しか明かさない。約束の法則と機械全体の法則との関係は全く不明である。「私」の無垢はまたもちろん機械の一部だが、この一部は機械全体の法則を明かしている。「私」にとって正当なのはこの明らかな機械全体の法則だけだ。「私」とは全く理論的存在であり、また存在する理論である。嘘（うそ）とはただ不明を明瞭と誤る処にある。それ以外におよそ嘘というものはない。「私」の倫理はデカルトの倫理である。もう一歩進める。

この世で世人が行動するとは、約束を辿（たど）ることである。約束を辿ることは機械が機械を辿ることだから罪悪ではないが、「私」の自覚にとっては冒瀆（ぼうとく）だ。冒瀆とは自覚との約束にすぎぬから少しも全的に明瞭な理論でない。ゆえに嘘にすぎぬ。この嘘だけは捨てきれぬのは、「私」は死人じゃないからだ。あるいは、この嘘だけは嘘と思えぬのは己れの無垢への尊敬のゆえである。尊敬とは常に奇蹟である。つまり、「私」はただ生きて行くために、己れの無垢を守らねばならぬ。「私」という言わば非存在的な存在を、この世で取り扱うためには、これを無垢と象徴しなけれ

思うはずはない。「私」という人物の無垢（むく）にとっては、世の中の約束に関する法則は示すが、それ自身の法則は全然示さない処の軽部の感情は全然意味をなさないのだ、意味があるのは軽部がそう言ったという現実だけだ。そしてこの現実が純粋な理論として映ったのだ。この時、裸形の現実は理論そのものなのだ。「私」は最も明瞭に法則を明かしてくれた現実という機械の一部分をこの時見ているのだ。現実という機械がその法則を明かすのは、法則そのものが、機械である時に限る。人間がさまざまなものを計算できるのは、計算されない前に、さまざまなものは計算されて存在しているがためである。これが「それもそうだと思って」という言葉の意味である。さて、次の分析はもう明瞭だろう。「他人のポケットはポケットでもこの作業場にいる間は誰のポケットも同じことだ」。これは、「私」の厭味や皮肉などという高等な（機械としてみれば）言葉じゃない。純粋な理論であると共に、「私」が人間の約束を無視して、眼前を見るがままに語り出た言葉だ。だが、軽部の約束に対しては、この理論は全然意味をなさぬ。常識人は世の約束の手をはなれれば、現実とは瘋癲院（ふうてんいん）にすぎぬ。だが、軽部には全部意味をなさぬなどという意味がわからない、「私」はともかく狂人ではなさそうなんだから。しかし軽部はちっとも困らない。そこにずうずうしいという便利な言葉が待っているんだから。

　これは人間の無垢と人間の約束との対決である。だがこれはこの作の基底にすぎぬ。この作の舞台にすぎぬ。無垢はどういうふうに踊るか。この分析は当然ほとんど不可能に近い。

片言の行く末が、この作の緊密なしかも一見変態的に見える機構のうちに消え込んで最後まで辿（たど）ることが難かしいためであろうが、それよりもまず「私」という人物の理論について全く了解する処がないためである。左に最も平凡にみえる一文を引こう。

「よくよく軽部も腹が立ったと見えてあるとき軽部の使っていた穴ほぎ用のペルスを私が使おうとすると忽に見えなくなったので君がいまさきまで使っていたのではないかと言うと、使っていたってなくなるものはなくなるのだ。なければ見つかるまで自分で捜せば良いではないかと軽部は言う。それもそうだと思って、私はペルスを自分で捜し続けたのだがどうしても見つからないのでそこでふと私は軽部のポケットを見るとそこにちゃんとあったので黙って取り出そうとすると、他人のポケットへ無断で手を入れる奴があるかと言う。他人のポケットはポケットでもこの作業場にいる間は誰のポケットでも同じことだと言うと、そういう考えを持っている奴だからこそ主人の仕事だってずうずうしく盗めるのだと言う」（傍点小林）

ここでたとえば、それもそうだと思って、という言葉の意味がわからなければ全文は寝言である。それは次のような次第なのだ。

「使っていたってなくなるものはなくなるのだ、なければ見つかるまで自分で捜せば良いではないか」、これは洵（まこと）に立派な理論である。だが軽部にしてみればただ「私」を怒らす目的で自然と口に出た意地の悪い感情の言葉にすぎぬ。理論の意味は全然ない。これをそれもそうだと思った「私」は、愚鈍からそう思ったのじゃない。この言葉を純粋な理論として受けたのだ。理論として受けたのは「私」が理論家であったためでもない。理論家なら、相手の感情の言葉を理論だと

たる牝牛の浴場より出たるがごとし、おのおの双子をうみて一つも子なきものはなし」

氏の持って生まれた粘着ある、肉感的な、純潔な心情は、「機械」において最も逆説的に生に語られた。

5

「機械」は世人の誤謬にはない言葉で書かれた倫理書だ。本屋に売っていない作家心得だ。それはとにかく、この作品から倫理の匂いをかがぬ人は楽書を読む方がよい。事実この作家の心情を語る言葉を取りのけたらこれはしようのない楽書だ。私は好まぬながらたいへん危険な分析を行なおう。

主人は世人のいわゆるお人好し、軽部は常識人、屋敷は理論家、この三つの傀儡は、おのおの極端な典型として作者にあやつられる。だが作者は「私」を決してあやつりきってはいない。そんな余裕は、おそらくこの作の制作過程にはないのだ。武器として主人は底抜けの善良をもち、軽部は暴力をもち、屋敷は理論をもつ、これらの武器を「私」は観察しつついじめられ、いかなる反抗も示すまいと覚悟した人物だ。無抵抗が唯一の積極的な反抗であると覚悟した人物だ。

この作には、格言めいた表現が散在している。たとえば「いったい人というものは信用されてしまったらこっちが負けで」とか「そう主人のように底抜けの馬鹿さんにはなかなかなれるものでなく」とか「彼が怒れば怒るほど、こちらがびくびくしていくということはよほどの人物でないとできるものでない」等々と。こういう片言がおそらくただ御景物のようにみえるのは、この

幾多の計り知れない暗面は持っているが、この世は機械である。機械以外のものでない。かような信条は、幾多の最上小説家の核心に存した。小説の心とは、このような壮大なまた索然とした事実への凄まじい好尚であると言っていい。小説家はできるだけ己れの姿をかくす。彼は世のからくりを眺める以外にどんな思想も信じない。作中人物の思想は作中人物の思想にすぎぬ。かような意味での小説家に機械なる標題は無用である。比喩（ひゆ）にすぎない。横光氏の「機械」の場合は事情がまるで違っている。この場合、「機械」という名は氏の心に対して、全く象徴的な意味を持っているのだ。

作中の人物はネエムプレエト工場の骨組と合体して機械のように運動する。これはそんなに重要なことではない。重心は作中の「私」という人物が、この機械の運動について決然たる覚悟を語っている処にある。作者はもちろん「私」より偉い。だがこの「私」の哲学は作者の哲学である。作者はこの作品で、新しい心理の取扱い方だとか、文体の改変だとかとちっとも周章（あわ）ててやしない。作家たる覚悟を語っているのである。

4

もう青春の歌はない。玻璃の眼は膠質（こうしつ）となった。夢は溶けた。

氏はかつて、聖書の雅歌の中の一連を、美しい影像だと言って私に示した。「恋茄（こいなす）かぐわしき香気（におい）を発（はな）ちもろもろの佳き果物（くだもの）古き新しき共にわが戸の上にあり」。私は氏の擬眼の極致だと思ったが、首肯しなかった。私は他の句を氏に示したが氏は黙っていた。「なんじの歯は毛を剪（き）り

希望は華（はな）やかな幻だ。華やかに心を捕えるから希望は新しい作をもたらすように見えるのだ。しかし絲を引く手は過去にある。過去だけが動力だ。作品は人が知ろうと知るまいと伝統の上に咲く花だ。創作とは人間の一種の記憶術である。作品に明瞭な統一性などというものはありはしない。あれば機械だ。作品ではない。作品の背後には、いつも生きた人間が立っている。生きた人間の明瞭性とは、ただそこに立っているということだ。これは同時にたいへん不明瞭なことである。この立っている人間を一わたりは明瞭に想像させてくれるのが、作者の術である。そしてこの術の絲引くものは、——止そう。

　頭は希望のようなものである。肉体は過去のようなものである。「機械」という困難な作品の最後の点睛は、作者の肉体で行なわれた。

　「この作品は私に幸福を感じさすと同時に、また一種の深い不幸を感じさせる。この不幸は作者に取り扱われた人間の担うべきものであるか、また、人間をこういうふうに取り扱わねばならぬ作者の担うべきであるか」と、川端康成氏は書いている。私もこの作から深い不幸を強いられた。だが、私の感じた不幸は作者の担った不幸であった。まさしく横光利一の不幸の計量を私は見た。

　「私たちの間にはいっさいが明瞭にわかっているかのごとき見えざる機械が、絶えず私たちを計っていてその計ったままにまた私たちを押し進めてくれている」と横光氏は語る。いかにも世界は人間の心と共に粛然とした巨（おお）きな機械にすぎないかもしれぬ。生きるとはたとえば電磁波の進行にすぎぬとすれば、街上の小石に心なしとまた誰がいおう。

ただしばしば、「古い筆」が昔日の夢を閃かすのみだ。氏が身をもって極度の形の裡に叩き込んだと信じた、氏の持って生まれた心情が崩れ始めた。氏はこの崩壊に怯えまたこれを嗤った。人々は氏の「ナポレオンと田虫」という短篇を覚えているだろう。「お前はヨオロッパを征服する奴は何者だと思う」「それは陛下がいちばんよく御存じでございましょう」「いや、余よりもよく知っている奴がある」、人には見せぬ彼の腹の上の田虫は、「脂の漲った細毛の森を食い破って」没落に向かう彼の忠実な兵士の行進に正確に比例して、その地図を腹の上に拡げた。

しかし、氏の貪婪な眼には、自然の崩壊は遅過ぎた。崩壊は狂気のように援助された。兇暴な遡行が敢行された。氏は己れの心の形を寸断することによって現実から偸んだ眼の返済を果たそうとした。これが上海を舞台とした作品を中心とする最近の諸作である。人々はここに漾う虚無をのぞいたというか。間違いだ。ここに歌われたものは悲劇である。虚無は風のようにどこにでもある、こういう狂気じみた破壊に参加する力はもたぬ。氏は心の形を微塵にして、微塵になった仇敵に嗤われた。人間心理の交錯する嘘を蹴って翔び去った鳥を眺めた虹の群れは真実の虹の群れであったか（「鳥」）。墓穴を掘る老人の眼に、天空のように浮き上がった赤貝や花や帆船やまた晃く海は、束の間の幻ではなかったか（「高架線」）。擬眼の亡霊は追い縋る。

3

「蟻、台上に飢えて月高し」。長い道であった。「機械」の輝きはこの長い道の輝きにほかならぬ。

また、氏の眼の理論の頂点を語る名作である。これは、氏の夫人の海辺の療養院における臨終を描いたものだ。病院を花園に変じた氏の眼は、夫人の臨終すら絶望的に達観しなければならなかった。波立つ悲嘆すら氏の眼に貫かれて水を張った一碧の水盤と化した。人々はこの凝然と固定した風景を眺めて、その少しばかりの崩壊を希うのだ。人々の心は水盤の水が何かの奇蹟で溢れ零れて欲しいと希う。おそらくこの皮肉な希いに嘘はない。

しかし、この希いを心から知ったものはおそらく作者一人であった。氏を新感覚派の驍将などと思っていた人々が、この時自分の心底に湧いたはずのこの希いに気がつく道理はなかったろう。また、この作を意地の悪い世間ずれのした眼で眺めた人々が、作者の絶望的な造型の蔵するアイロニイに打たれたはずもあるまい。

私は行をずらして同じことをくり返そう。

「日輪」は「日輪」以前の諸作に対する叛逆であった。以前は現実と共に流れていた肉眼を、現実の手から奪って掌の上にのせた。たちまち肉眼は擬眼となった。「日輪」の眼は玻璃の眼だ。そして擬眼発見の歓喜が、この作に最後の点睛を与えたのだ。擬眼の彷徨のうちに、氏は氏の作品に千番に一番の点睛を与えるために、己れの最も動揺する心すら擬眼への贄とする時まで待たねばならなかった。形はすべてであると氏は信じた。いかにも形はすべてである。だが、氏の心は形について動くことを禁じられていた。氏には形を動かして心まで引き摺って来る他に術がなかった。そして心はついに形となったのだ。

氏の青春の歌は「花園の思想」といっしょに死んだ。以来、氏の作は私には色褪せて見える。

事実、氏はこの容易でないことのために非常に多くの失敗作を持っている。ところが、「機械」は例外な場合なのである。これは第二の「日輪」だ。

2

自意識の勝（まさ）った優（すぐ）れた作家の制作の系列を眺める時、生涯の若々しい時期に、決定的な制作を発表しているのがしばしば見られる。処女作にすべてがあるという言葉は弱々しい、凡庸な作家でもその処女作にすべてがあろう。そうではない。自身の特異性をはっきり見定めた歌、己れの独自の象（かたち）の発見の退引きならぬ定着があるのだ。横光氏にとって、この作品が「日輪」だ。この極度に圧搾された絵模様になんの発見があったか。それは眼の発見であった。「御身」に「蠅」に「赤い色」に、ただ外象に放たれてみずからを知らず現実を縫っていた氏の眼は、「日輪」で鏡をのぞいた。「日輪」は自身の眼の讃歌である。この時氏は、ゴオチエの有名な言葉を、ゴオチエよりも呪文（じゅもん）めいて、また、はるかに急（せ）き込んでつぶやいた。「私とは、ただみずからにとって、外界だけが存在する態の一存在である」と。

ここに氏の不幸は始まった。いわゆる新感覚派文学運動なるものが氏を取り巻いて起こった。それは若年の模倣者の追従口と、「しみじみ」とか「つらつら」とかいう味の好きな大人どもの、大人気ない反感とでたいへん賑やかであった。以来氏は自分の眼の理論にいそがしかった。氏の眼が次々に織り出す生硬に光を揚げる彩色は、人々の眼から（この彩色に酔う眼からも酔わぬ眼からも）氏の心情をかくしてしまった。「花園の思想」は、この間の消息を語る重要な作であり、

横光利一

1

横光利一氏の「機械」(「改造」九月号)、私はこれについて、先月号でいろいろなことを書きたかったが、発熱で頭がほてってきて、どうにも法がつかなかった。とこんな前置きを書かなくてもいいのだが、私にはいかにも口おしかったのだ。私にはその当時、もうこの作に対する人々の正面切った批評はたいがい見当がついていた。そして一方裏道から一途にこの作者の心を思って切なかった。今、「機械」に関する穏やかな理知と友情とを織り込んだ人々の批評を読み、それを反駁（はんばく）しようとも思わぬし、また、間違っているとも思わぬが、私にはただ味気なく素気ない。

人々は、この作に新しい試みを見たはずだ。これは一目瞭然（りょうぜん）のことである。この作品の手法は新しい。それは全然新しいのだ。類例などは日本にも外国にもありはしない。という意味は、そこに立っているのはまさしく横光利一だということだ。抜き差しならぬ横光利一が立っている。

独自な野望の煥発（かんぱつ）は、燎火（りょうか）のように明るくまた暗い。その輪郭をはっきりつかむために足をすざれば光は薄れる。近づいて見据えれば光は要もない暗鬼を呼び起こす。これは当の作家自身にとってもそうである。作家にあって熾烈（しれつ）な野心が純粋な作品を生むことは、容易なことではない。

り、作者の知的な夢が衝突する現実の象徴のように見える。教養にも観察にも頼らぬ牧野氏の速度の早い知性は、抒情（じょじょう）と感受性の赴（おもむ）くがままに動いて、新鮮な映像をくり拡げるが、それは多様な魅力ある作者の擬態のようなもので、この擬態能には、動物の擬態能に見られるような自然な生き生きとしたものが感じられる。これは約束する処の多い新しい世界である。

（昭和五年六月）

る弟子である。

この三人の人物を、諸国遍歴の旅に出してしまって、「お前たちを修業の旅に送ってしまった俺の、孤独の俺こそ、本来の俺の姿だ。今夜限り俺はお前たちの誰とも縁がないのだ」――さあ、これで俺はいよいよ俺ひとりの天地になった。――ベリイ・ブライト！」と、マキノ君は得意で山を降りて来る。作者は抜け目なくマキノ君にアメリカ・インディアンの鳥の羽根のついた冠をかぶらせ、インディアン・ガウンを羽織らせておく。酒場の前まで来ると、なかから女が飛び出して、そんな恰好で、あたしの眼をごまかして通り過ぎようとしたってだめだ、いつものように抱いてくれ、と甘えると、「あんな詩人のまねはできない、僕には――」とマキノ君がテレる、すると女は「呆けるない！」と一喝する。

彼の作品の主人公は常に女に一喝されることを必要としている。

「私は、はっきり展開されている私のあの幻の中だけに生きた。私の心は、五体を綾にして脣を鳴らし、馬を駆って、まっしぐらに風を追っていた。――私は、一寸真近に冬子の瞳に自分の視線を吸いとられた刹那に、極度の痴酔に感極まり、そこに源爺のいることも忘れて、突如、奇声を放つと同時に彼女の頬を両手の平でぴったりとはさんだ。……」（「鱗雲」、平凡社版、新進傑作全集）

女は彼の理論の幻を破る実在として姿をあらわす、彼の夢が現実に下降する契点として姿をあらわす。彼の作品に描かれた女は皆溌剌としているが一種夢幻的な色気をもっている。

これは描かれているというよりむしろ作者のフェミニスト的気質が意識して創り出した形であ

詩論であるといっても過言ではない。

「吊籠と月光と」は彼の制作理論が定着された美しい心理風景である。この風景中に描かれたあらゆる風物、あらゆる人々は、皆、それぞれ自分勝手に呼吸して生きることを許されていない、作者の理論に関して象徴的な荷物を負わされている。作者の自意識の直接な機能を演ずる役目を強いられている。

「吊籠と月光と」中のマキノ君は、自分の裡に住んでいる三人の人物、――。

「Aは、

『諸々の力が上昇し、下降して、黄金の吊籠（つるべ）を渡し合う』

言わば、その流れの呑気（のんき）な芸術家である。だからAは、その言葉を吾々に残したあの中世紀の大放蕩詩人の作物を愛詠して、いとしみからと思えば憎しみで、憎しみからと思えばいとしみで、あれからこれへ、これからあれへ、転（ころ）がそう転がそう、この樽（たる）を、セント・ジオゲイネスの樽のように――とか、兵士の歌だよ、今日は白パン、明日は黒パン……そんな歌ばかりを口吟（くちずさ）みながら、昆虫採集で野原を駆けまわったり、『マーメイド・タバン』の一隅で詩作にふけったり、手製の望遠鏡で星を眺めたり、浮気な恋に憂き身を窶（やつ）したりしているのであった」（「新潮」三月号、「吊籠と月光と」）

Bは、「その父・母・妻・子・兄弟、そして汝自身の命をも悪（にく）まざる者は吾が弟子たる能（あた）わず」のストア派聖人の忠実な下僕（しもべ）であり、Cは、ピサの斜塔の頂に引き籠って、大小数々の金属製の球を地上に落下して「落下の法則」を発見したあの科学者の、いつも悲しそうな顔ばかりしてい

この作家の心は、芸術上の理知派の心である、と言えば変に聞こえるかもしれないが、芸術上の理知派といえば、人々は死んだ芥川龍之介氏を思い出すだろうから。牧野氏の作品から、飄たる酔漢の歌を夢み、何かいなせでしかも舶来牧歌の匂いのする恋愛を夢みている人々はけげんな顔をするであろう。しかし、私がここで理知派という言葉で言いたいのは、教養ある知性という意味ではない。牧野氏の教養を芥川氏の教養に比べることはできない。表現の上での知的映像の鮮明度ともいうべきものを言うのである。私はここで、多彩な彼の全貌を語ろうとはしない。急激に格調を破り、光彩を増した彼の近作について、書きたい。

百足凧の製作に身心をすりへらした「鱗雲」の主人公が言う、「私は、はっきり展開されている私のあの幻の中だけに生きた」と。牧野信一が生きた幻は、凧でもない、芸術でもない、言わば理知の幻である。鮮明に展開される理知の夢である。

たとえば人は、最も精密な理論を辿りあぐんで、緊張した理論の裡にいる時、理論そのものが欲情をもって、君の知らない歌を歌ってくれるように思ったことはなかったか。対象が限りなく解析されて行く時、理論の絲もついに切れねばならぬ、人はもう対象のない解析の力だけしか感じることはできぬ、そんな時、この力が君の知らない理論の影像を、突然見せてくれるように思ったことがなかったか。牧野氏は、そういうことを、ほとんど本能的に感じて、これを楽しんでいる詩人である。

かような言わば理論の一種の眩暈を知らない理知は、牧野信一の作品を読んでもむだ事であろう。「吊籠と月光と」はこの詩人の制作理論である。「西瓜を喰ふ人」以来、彼の作品はすべて

何を意味するか。滝井氏の表現が自然主義の表現を出ていないなどとは無意味である。ことに、滝井氏のように極端に地道に精密な作家では、この眼の卓越をさぐり当てることがまことに難かしいのである。氏の外貌をなでて、俳味があるだとか、稚拙であるとかいう評言を口にする者もあるが、稚拙どころか、氏の文章は綿密ぜいたくであり、氏の眼のようになまなましくド強(きつ)い眼も少ないのだ。「無限抱擁」の中で細君が息をひきとる瞬間の描写があるが、痛烈を極めて立体的なものである。

この作家ほど、風物と人間との合流を清澄な眼で眺めている人はないであろう。松子はほとんど水禽(みずどり)の音をたてている。だが、忘れてはならないことは、氏の眼は、風物に人の心を読むのであって、人の心に風物を見ているのではない、氏の眼は人生から自然に逃げない、正統な小説家として自然から人間を演繹(えんえき)しているのである。

近作の「ゲテモノ」「養子」「大阪商人」等（平凡社版、新進傑作全集）の傑作の素朴と健康と重厚とは無類である。嘘つきどもには真実すぎる、病人どもには健康すぎる作品だ。そこに描かれた平凡な人々の肉体は、正にげて物の肉体である。あまり自分自身の心を語ってくれるために、それとは気づかず通り過ぎるげて物の美しさにあふれている。

滝井氏の下手(げて)ものの世界から牧野氏の作品に来ると、恐ろしく癖のある上手ものの世界である。「新潮」の三月号に「吊籠と月光と」という作が発表された時、みんな知らん顔をした。この作家もまた一読判然の作家ではない。

私はうなずき、出立の日から留守番で実行した。日々たって、[illegible]った。次の日も次の日も。そして一と月あまりして帰って来た。

母のみやげ話に、在所の祝いごとの餅搗きを見に行き兄と四つの妹とが小柴垣のかげにかくれる風に見たと言われた。母はのち或る日私に向き、あの時もう帰らない筈にしといたがと打ち明かした。私は驚いて一ぺん捨てられかけたと思った。

考えなおして来た母は、日々窓の下で賃機を織っているのだった。この借家のせまい塀の内に、樹がただ一本立っていてさくらの幹で、竹箒くらいのせいたけにみえた。彼岸ごろ、ほんの木の傍に蕾のみの水仙が出た。さくらは小桜と言われる枝いっぱいの花の白々と散溢れるのだった。

（「改造」三月号、「父の活計」）

今日の若い作家で豊富な影像群を持った人はたくさんいるが、見事な文体をもった人はまことに稀れである。今日のような解体期に、多彩な影像を所有することは容易なことであろうが、これを一つの息吹きで立派な文体に統一することは人並みな苦労では足りぬであろう。

見るという単純なことも、点検してみればどれほど複雑な現象であるか知れたものではない。私と画家とが同じコップを眺める、画家の眼の網膜が、無限の光線の戯れの中から、私の網膜がとらえると同じ分量の光線をとらえているなどと思ったらとんでもない間違いであろう。すべては眼の構造いかんにかかっている、眼の構造はまた眼球使用の習練いかんにかかっている。頭は知識で肥え、筋肉は運動で強くなるが、眼は、どうしてきくようになるか判然しないから、覩るは習練などということを普通考えてみないだけだ。あるがままを見るとか、あるがままに描くとは

平らに伸べた水が明るく、池べりの広っぱの上には疎らな砂利が残っており、二人が踏むそのわずかな礫がおりおり音を立てた。矢来の根に近づくと、ヒウ！　ヒウ！　いう細い鳴り音が耳近くをかすめた。初めは何の音かと疑われるほどの耳を惹く声で、雁鴨の類が水面に粒ぶ粒ぶに点在し、啼いているのだ。松子はそれには一瞥を与えただけで立ち留まった。信一もたたずんだ。

　釵で束ねた無造作な頭髪から肩へ、日がさし彼女は温かく、目立たない平常着のなりであった。出掛ける時暖気を感じたので、揃えた白足袋を手に持ち同じく二つに折れた襟巻とコートとを腕にからんできた。その素足には畳つきの下駄を穿いていた。松子は外でそうしとる、自分の姿が何だか恥ずかしくて、そこの矢来の根に凭って、手にして来た品を体につけることをした。なおコートの隠しから青い手套を取り出した。

　したくのすんだ松子が矢来から身を離そうとした。信一はマントの翮を合わせた、二つの釦の旧い型の胸をだし、水禽の啼く声から放れるように歩きだした―（「無限抱擁」）

　滝井氏は、文体で認識する。なんと正確な格調をもった潑剌たる文体であろう。この文章から光と陰とが同時に在るような影像が浮かび上がる。冷やかな水禽の鳴り音に貫かれた暖かい陽ざしが、精密な気泡を作っているようだ。だが、右にあげたものはおそらく氏の初期に属する文体であって、最近の作品では、色はいぶされ、光を底に秘めて、もう通俗なもののはいり込む余地のない文章となっている。月足らずや当て込みの駄文の横行する今日、少し長いが掲載するのもむだとは思わぬ。

「母が私に留守居の駄賃に十銭くれるからと言い五リンずつ毎日きめてつかうのじゃぞと言い、

滝井孝作と牧野信一

滝井氏のものも牧野氏のものも、ちっともおもしろくないという言葉をしばしば耳にする。こんな言葉を聞くのは心外だと思うような人物からさえこんな言葉を私はきく。不思議なことである。私は正直な処、現代の新進作家連の裡（うち）で、この二作家ほど新鮮潑剌（はつらつ）たる心を持っている人を知らない、この二作家ほど個性的な新しい表現を吾がものとしている作家を知らないのだ。私が、ここでいくぶん子供じみた苛立（いらだ）たしさをもってこの二作家を語るのは、両氏にとっては苦々しくも笑止とみえることであろう。また、「時の用なら鼻を殺（そ）げ」という今日、私の饒舌（じょうぜつ）は、おそらく勝手なむだ口に終わるかもしれぬ。

滝井氏のものはいかにも読みづらい、そのとおりだが、いったい読みやすい名文などとは意味をなさぬ言葉である。名文に難解はつきものだ。たとえば志賀氏の文章の明確さを見ることはやすいが、この明確な文章の朗然たる響きを聞くのには、注意深い耳が要（い）る。最近、谷崎氏や佐藤氏の文は淡々として流れるような姿になった、そこに漂（ただよ）う無限の陰翳（いんえい）をつかむのは、容易ではない。名文は安易な読者の眼に、安易に理解されまいと身を守り、抵抗しているようなものである。

「街角の裂目（きれめ）に、しのばずの水面が光っていた。松子は惹（ひ）かれるような気がして、伴れの信一にちょっと目をくれた。彼もいっしょに水面の光っておる方へ踏み出した。

「僕は、吉田茂という人に面識はないが、あの人、菊池寛に似たところのある人じゃないのかな。僕は、世評なんか、一度も信用したことはないがね、どうだね？」

と今君に言ったら、彼は、こう答えた。

「似たとこあるよ。この間、座談会の時、いい葉巻をすっているので、少しもらえないかなと言ったら、帰りにくれたよ。そのくれ方のケチな処なぞ、菊池寛にそっくりだよ」

（昭和三十年六月）

いつも断わっていた」と言ったそうである。

後で、菊池さんと話したというのは、次のとおりである。

「また、出たそうですね」

「出たよ」

と菊池さんは、興味もなさそうな顔で、答えた。

「誰から聞いたの？」

「浜本浩から聞きました」

「ありゃ、君、本当の話だよ」

「嘘だと言ってやしませんや」

「だって、ネクタイだとかなんか言うじゃないか」

「ネクタイ？」

「ネクタイから、お化けが出るなんて、現代医学の迷信だよ」

「なるほど、迷信だね。お化けって、やっぱりあるのかな」

「あるのか、ないのか、なんてこと、意味ないじゃないか。出ただけでたくさんじゃないか」

つまり、出たら、君はいつから出ているんだ、と聞けばいい。あとはすべて空想的問題なのである。こういう人を本当のリアリストと言う。リアリストという曖昧な言葉が濫用されているが、この人は、本当にリアリストだと感ずる人は、実に実に稀れなものだと思う。

今、ふと思い出した話を附記しておこうか。最近、今日出海に会った時、話したことである。

たのは窪川氏で、彼女は、肱を曲げ、小首をかたむけて、寝る様子をしてみせ、指を鼻の上でたたいてみせた。「親父は寝たか。花を引こう」という合図と解したから、浜本氏は、すぐ起きて階下に降り、文芸春秋社の人を加えて、三人で花を引いていた。しばらくすると、二階から日比野氏が降りて来て菊池さんが何やら喚いている、と言う。みんなで二階に駆け上って、部屋に行ってみると、菊池さんは、床の上にあぐらをかいて、ぼんやり坐っていた。今度は、菊池さんも何にも語らなかったそうである。浜本氏は、菊池さんが、洋服を着たままでいるのを見て、

「わかったよ。そりゃネクタイですよ。ネクタイが苦しかったんですよ」

と言ってネクタイをほどいた。

翌日、朝飯を終えると、浜本氏は昨日駅に来ていた友人Mの訪問を受けた。Mは、「昨夜、何か変わったことはなかったかね」と言った。浜本氏が驚いて、昨夜のことを話しだすのを皆まで聞かず、Mは、

「出たのは若い男だろう。三年前に肺病で死んだここの主人なんだ」

と言った。Mの語った長い因縁話を、浜本氏は詳しく語った。

興味がないから、それは略すが、S旅館が化けもの屋敷であることは、今治の土地の人は皆知っていたことで、なぜ一行がそんな家に泊ることになったかというと、最近そこを買った大阪の人が、菊池寛一行が来ると聞き、景気挽回の好機と考え、すでに宿はK旅館と決まっていたのを、種々運動した結果であった。次の講演地は尾ノ道だったが、宴会の席上、浜本氏は、ある芸者に、今治の出来事を話したら、彼女は今治で芸者をしていたので、「よく知っている。あの家の泊りは、

文芸春秋社員の香西昇に実によく似ていると菊池さんは思ったそうである。誰か部屋を間違えたのであろうと思い、気にも止めず、本に眼を移して読みだすと睡くなってきたので、本を枕の上に乗せ、そのまま眠ってしまった。急に胸苦しくなって、眼を覚まし、本をはねのけて起きようとすると、先刻の男が、馬乗りになっていた。首を絞めにかかったので、何をするか、と菊池さんは両手で男の顎を下から圧し上げたとたん、男の口から血が流れ出すのを見た。血のぬめりといっしょに、男の無精髯のチクチクする感触を掌にはっきりと感じた時、菊池さんは、「こりゃ人間ではない」と思ったそうだ。そして「君は、いつから出てるんだ?」と聞いた。すると相手は「三年前からだ」と答えた。菊池さんは、話を続けようとしたが、急にだるくなって寝てしまったそうだ。

浜本氏が、その部屋に寝ることになった。話を聞きながら、私は、「気持ちが悪かったろう」と訊くと「だが、まあ僕は、そんなこと、あまり気にかけない方だ」と浜本氏は答えた。菊池さんは、浜本氏の枕元に、「これは魔よけになるんだ」と言って、屋島で買った浜木綿を置き、岩波文庫を取り出して、祝詞を読んだそうだ。

「菊池さんはまじめだったのか」と私はまた口をはさんだ。

「まじめだったさ。それに僕に気の毒したという気持ちもあったんだね。いたずらっ気も少しあったかな」と言い、しばらく考えてから「そんなことがみんないっしょくたにできた人なんだ、あの人は」と浜本氏は答えた。さすがに寝つかれず、電灯をつけたまま、長いこと、一人で目を覚ましていたが、ふとガラス越しに女が立っているのを見た。出たかと眼を据えると、立ってい

気になった。今度のは、書く動機がまるで違うのである。

　十四年の十一月、毎日新聞主催の、四国講演旅行のおりである。一行は、菊池寛、浜本浩、壺井栄、日比野士郎、窪川稲子の諸氏であった。今治市に着くと、プラットフォームに、浜本氏の友人Mが迎えに出ていた。今夜の宿はどこかと聞くので、S旅館だと答えると、Mは、妙な顔して、S旅館とは、どうしてそんなとこに決めたんだろう、とひとり言のようにつぶやいたそうだ。もっとも、このことは、後で思い当たったことで、その時はまるで気にも止めなかった、と浜本氏は私に語った。夕方、雨の中をS旅館に行き、あわただしい晩飯を終えると、一行は順ぐりに講演会場に車で行く。菊池さんは最後にやるので、それまで寝る、と言って二階の自分の部屋に引っ込んだ。浜本氏の番は、菊池さんのすぐ前だったから、講演を済まして帰って来るのと入れ違いに菊池さんは出掛けていた。

　控え室で、日比野氏と窪川氏とが、火鉢をはさんで話し合っている。どうもいつもと様子が違う。何かこちらをはばかる風を、浜本氏は感じていたが、やがて、窪川氏は、思いきったふうに浜本氏に言ってしまおうか、と言って、菊池さんの部屋にお化けが出たと言った。「僕は嫌だから隣の部屋に寝る。浜本をお化け部屋に寝かすことにするから、浜本には言うなよ」と菊池さんは言って出掛けた、と白状した。菊池さんは帰って来て、皆の様子を見ると、すぐ「しゃべったな」と不機嫌そうに言ったそうだ。

　菊池さんは、洋服を着たまま、床にはいって、岩波文庫の「祝詞、宣命」を読んでいた。廊下に二十四、五の痩せた男が、短い浴衣を着て、うろうろしているのが、ガラス戸越しに見えた。

今日出海君が、私に、こんな話をしたことがある。菊池さんは、私の「菊池寛論」を読んだ時、今君にこう言ったそうである。「僕について小林のような評論は書けるだろうが、誰にも僕の伝記は書けない。誰も知らないんだから。三十幾つだったかの時、誰にも知れないように生活してやろうと、ふと考えたのだ」。ふと考えた時には、おそらくもう実行していたのである。そういう人なのだから。四十を前にして、人生について大いに惑うと書いているが（「文芸雑筆」）、どういう惑いであったかは、まるで書かれていない。惑いなどは私事であって、公表する価値はないと考えたからであろう。私事の否定の考えは、この合理的な実行家にあって、行く処まで行ったようである。嘘（うそ）をつくことの嫌いだったこの人はついに、私生活に関して徹底的な黙秘権を行使するに至ったのである。世間は菊池さんの成功を許したが、そういう不思議な孤独な道に氏を追いやったのもまた世間であった、それも本当だった、と私は思っている。

さて、先に触れた菊池さんの逸話を書いて終わりにしようと思う。それはお化けの話なのであるが、私が昭和十一年に書いた「菊池寛論」の中でも、菊池さんが北海道の宿屋で女の幽霊を見た話を書いたのである。しかし、その時は、ただ菊池さんという人には、そんな神経質な面もあったというだけの話であった。ところが、昭和十四年の十一月、菊池さんは、また、お化けを見たのである。二度目ではあるし、このリアリストにはいっこう似合わぬ話なので、私は、話よりも菊池さんがお化けに対してどういう考えを持っているのかを聞いてみたい気がしたが、どうせそんな話は、菊池さんが嫌がるだろうとも考えていた。翌年、いっしょに満洲を旅行した時、少なくとも私には、はっきりと納得のいく会話を菊池さんと交した。それを思い出したので、書く

をまねく恐れがあるのが心配であるという考えであった。それは昭和二十二年に書かれた「半自叙伝」の続稿を見れば明らかである。今になって言っても益もないことだが、自分の予想は不幸にして的中し、大正末から起こった共産主義の弾圧のとばっちりを受けて、自由主義的なものから社会主義的なものへの健全な発展がはばまれてしまったと書いている）

　菊池さんは「敗戦記」という文を書いているが、それを読んでいておもしろく思ったのは、当時のどの新聞の政治部も、文学者の立候補など頭から問題にしていなかったということである。一と口で言えば、われわれ専門家たちには素人（しろうと）のやることを、まじめには考えられないというわけで、ブルジョア文学者が民衆党から出る、という単なる言葉の組合せだけで、揶揄（やゆ）、冷笑をもって迎えた。彼らは、当選圏内に迫る素人の意外な得票に驚いたが、菊池さんは、当落予想記事に、全然、自分の名が黙殺されていたことが、非常な打撃であったと残念そうに記していた。現代のジャアナリズムが、成功した新聞小説と言っているものの型を発明したのは菊池さんだが、菊池さんは、やはりこの道を歩いているうちに、いつの間にか先に進んでしまっていた。

　それは、映画の仕事である。仕事の、実が結ばぬうちに、菊池さんは逝（な）くなったが、晩年の菊池さんがいちばん本気になっていた仕事は、もう雑誌でも小説でも芝居でもなかった。驚くほどの社会的な影響力を持とうとしていた映画であった。今日になってみれば、菊池さんの拓（ひら）いた道を歩いている現代の新聞小説家たちも、後で映画化されることを念頭に置いて小説を書くというようなありさまになっているが、やがて小説家が本気になって映画に取り組まねばならぬ時は来るだろう。

たぬ社会小説が現われ、文芸の社会的価値について、誰も読まぬ議論がやっと行なわれるようになった。この辺が難かしいところで、たとえばフランスの近代文学史は、近代フランス社会の鏡であろうが、日本の近代文学史は、そんな好都合なわけにはまいらぬようである。「文芸春秋」を出したのは、菊池さんがたしか三十五の時である。ささやかな文芸雑誌として出発したが、急速に綜合雑誌に発展して成功した。成功の原因は簡単で、元来社会の常識を目当てに編輯すべき綜合雑誌が、当時持っていた、いや今日も脱しきれない弱点を衝いたことであった。菊池さんの言葉で言えば、「世の中でいちばん始末に悪い馬鹿、背景に学問を持った馬鹿」の原稿がありがたがるという弱点を衝いたことによってである。

菊池さんは先駆者のような顔を少しもしなかった先駆者である。急ぐつもりはないのに、自ら人より先を歩いていた。先駆者には二種類あるだけだ。菊池さんの類と、磔（はりつけ）になる先駆者と。先駆者面をした先駆者がいちばん多いが、これは何一つ新しいことをしでかさない。菊池さんが、文芸家協会の前身、小説家協会を作ったのは、大正十年である。文学者で誰一人、本当に関心も興味も持つものはなかった。「僕一人でやっているありさまだが、今に必ずこの必要がわかる時は来るだろう」と書き、次にたいへん正しい予言をしている。「積立金は、今、三千円だが、この金が一万円になったら、人々は多少は関心を持ってくるだろうと思っている」と。

昭和三年の普選の時、菊池さんは民衆党から立候補したが、落選した。（ちなみに記しておくが、菊池さんが「社会主義について」を書いたのは、大正十年である。日本が社会主義化して行くことは時の問題であり、ただ手段を誤り、過激なことで、そこに進もうとすると、かえって反動期

っていたが、氏のいわゆる純文学とさして違いはないように思う。努めて通俗に書こうとしたとも思われぬ。それより、自分にモオパッサンの才無きを嘆じていただろうと思う。

　菊池さんは、文壇的成功の頂上にあったころ、こんなことを書いている。「作家諸子は、人生の観照については、みんなたいていリアリストであるが、芸術というものについては、みんなたいていロマンチシストである――人生の他のすべてのものに幻滅を感じながら、芸術に対しては、なお幻影を持っている。――人生の事物のなかで芸術だけが、disillusion-proof のものかどうか、私には、はなはだ怪しく思われる」、考えとしては新しいものでもないし、文学などつまらぬ、何もかもつまらぬという文学があっても悪いわけはないが、菊池さんのは考えではない、そう思ったから、そうすることにした、という報告のようなものである。一っぺん報告しておけばそれでお終いである。考えることも勝負をつけることであって、勝負のつかぬような考えは、考えと戯れているようで嫌いだったのであろう。もちろん、古い文人気質などは全くない人であった。当時の新しい文学者気質からも蟬脱していた。文学者としての自負など少しも持たず、ただ読者のために書いた。文を売るなりわいが、他の職業より上等という理由もなし、文学の価値は、作家の自信による空想的価値ではない、価値は社会によって、読者によって現実に定まるのである。そういうはっきりした考えで、菊池さんは生涯書いていた。そんな点で、己れを重んずるところがなかった人だ。自我が強く、実にわがままな人であったが、自分というものを少しも重んじてはいなかった。この二つのことは、世人は混同しがちであるが、全く違ったことなのである。

　議論などせずに、菊池さんが、文学の社会化を着々実行してから十年の後、文壇に、読者を持

顔を露骨にしてみせた。作品もそうなので、前にも書いたとおり、「啓吉物」にせよ「歴史物」にせよ、その魅力は、逸話の魅力なのである。逸話は「物」であって、「物の見方」ではない。この技巧に頼らず、読者を直接に「物」のおもしろさに誘い込もうというやり方は、菊池氏の文学上の仕事に一貫していたやり方であったが、当時の文壇は、自然主義小説への反動期で、作家は、めいめいの新技巧に腐心していた。つまり「物の見方」の方を重んじる風が強かった。自然主義小説にしても、わが国では、西洋の自然主義小説とは異なって、見たままを描くと言いながら、ことさら平凡な題材を描き、こまかな物の見方で読ます風があったのである。その中で、小説のおもしろさは題材のおもしろさが八割で、物の見方など、トルストイくらいになれば一風変わっておもしろいかもしれないが、普通から言えば、凡人の思いつきで、おもしろい題材さえつかまれば、結構いい小説は書ける、という菊池寛説は、全くの俗論に思われた。菊池寛の文学は、はじめから文学青年とは縁がなかったのである。「父帰る」は、大正五年に書かれて、「新思潮」に発表されたが、作家にも批評家にも、雑誌の同人たちの中にさえ、この作を認めたものは一人もなかったと作者自身書いているのはおもしろいことだ。おそらく、その魅力が、あんまり簡単明瞭だったからである。後年、上演されて、簡単明瞭な人間劇のおもしろさに簡単明瞭に感動する一般観客にめぐり合い、劇は大成功をした。これが真っすぐに新聞小説に通ずる菊池さんの道であった。同じ理由から新聞小説も大成功であった。それは作者の言葉を借りれば「日本の現代小説で、翻訳しても外国人にいちばんわかりやすい小説」であった。「真珠夫人」には、ロシヤ語の翻訳まであることを、世人はあまり知らないであろう。氏は、自分の新聞小説を、通俗小説と言

菊池さんは、非常な読書家で学問するつもりで読んでいたら、幸田露伴博士の弟子ぐらいな学者にはなれたはずだが、僕のは濫読（らんどく）だからだめだった、とどこかに書いていた。旅行中も、いつも本を読んでいた。講演で、いっしょに金沢の宿にとまった時のことである。朝寝して昼ごろ起きてみると、講師たちは皆外出していて、宿は、森閑としていた。二階に上がると、菊池さんは、ひとり寝ころんで岩波文庫を読んでいた。起き上がって傍に置いた本を見ると、ドーソンの「蒙古史」であった。「ひどいもんだねえ、ずいぶん人を殺すもんだねえ」と私の顔をじっと見詰めながら、言った。むろん、私の顔など見ていたのではなく、蒙古の沙漠を見ていたのである。寂しい異様な顔であった。晩年、ときどき、菊池さんのいかにも寂しそうな顔を見るごとに、私は、心のなかで、ああ、蒙古襲来だ、と思った。いっしょに昼飯を食べていると、珍しく文学の話になったが、「純文学を書こうと思わないが、もしまた書くなら、人生観の上で新しい革命的な思想が湧かなければ意味のないことだ。僕の人生観は、若い時から変わらないから、同じ事書いたって意味ないんだ」。しばらくすると突然、「君、博士になっとけよ」と言った。「その気になれば、辰野隆がなんとかしてくれるだろう?」。私が黙っていると「君、そうしろよ。批評なんかやめちゃえよ」と言った。菊池さんは批評家が嫌いであった。私が、「文学界」を編輯していた時、新人のために、「文学界賞」を年一回出すと菊池さんが言いだした。第一回の受賞者は中村光夫だった。第二回は保田与重郎だった。「また、批評家かね」と菊池さんは渋い顔をした。「今度は、作家にしてくれよ。批評家に二人も賞金出すのいやだよ」

菊池さんは、物にだけ興味を持って、物の見方とか物の考え方の話になると、すぐ退屈そうな

から生じていると私には見える。そういう人だ。

今日では、純文学という言葉も曖昧なものになってしまったが、菊池氏が大正期に使った純文学という言葉は、はっきりした意味を持っていた。西洋の近代文学が発生以来、その中心に持っていた自我の問題は、わが国に移ってから、いわゆる私小説というわが国独特な表現形式に、出口を見つけたのであるが、大正期は、その私小説の全盛期であった。人生いかに生くべきかという問題に関する、作者独特の解釈、少なくとも、この問題についての作者の個性的な苦しみが、はっきりうかがえる、そういう文学が純文学だったのである。菊池氏は、これを否定し去ったのだが、そういう作家の苦しみを、到り着くところのない言葉の戯れと考えたところが、氏の純文学否定の根本だと思う。個人の勝手な言葉の戯れが、世人を鼓舞する大文学ともなるというような天才の特権は、そっとしておこう。自分は、凡人として生きるのが正しいと菊池さんは思って、この考えで一生を貫いた。菊池さんは、文壇に出ると間もなく、「作家凡庸主義」という論を書いたが、作家天才主義の風潮を動かすことはできず、誤解を受けただけで、むだなことであった。当時、若い作家たちからいちばん尊敬されていた作家は、おそらく夏目漱石であったが、菊池氏は、夏目漱石を少しも重んじなかった。「同僚の芥川や久米が崇拝するのが、不思議でならなかった。芥川などは、本気であんなに認めていたのか訊いて見たかったくらいである」と後年、書いている。「奇警な会話や哲学的な思想や物の見方で、読者は煙にまかれているのである」と書いている。同様な意味で、芥川龍之介も、友情というものは別として、作品の価値は重んじてはいなかっただろうと思う。

持っていたらしい。が、自信と言っても作者みずから書いているとおり、「父帰る」は十年や二十年は残るだろう、後世というものを信じない自分には、作品の生命が十年もあれば満足だ、というだけのことだ。「私は、文壇に出て、数年ならざるに、早くも通俗小説を書き始めた。私には、元から純文学で終始しようという気は全然なかった。私には、小説を書くことは生活のためであった。――清貧に甘んじて、立派な創作を書こうという気は、どの時代にも少しもなかった」（半自叙伝）。菊池さんは、私に、自分は、純文学で苦心して書いたことは一度もない、通俗小説を書く時には、読者のことを考えたから苦心した、と語ったことがある。なるほど、もっともな説である。気心の知れぬ幾十万の読者を考えに入れて、小説を工夫するのには、苦心を要するが、自分の思うところを、自分の気に入るように勝手に書く純文学に、なんの苦心が要ろうか、というのが菊池寛流の考え方なのである。私は、ずいぶん長く菊池さんに接して来たが、菊池さんが告白めいた話をするのはほとんど聞いたことがない。親交のあった他の人々でもおそらくそうだったのではあるまいか、と私は思っている。これは文学者には、稀有（けう）なことであろう。菊池寛という人は、生来、楽天的な、のん気なところのある人で、自己反省の苦しみ、自己発見の苦しみなどには縁がなかった、というような見方をしている人も多いようであるが、ああいう鋭敏な心の持ち主に、そんなことがあろうはずがないので、おそらくこの人は、そういう苦しみに、将棋（しょうぎ）に勝つように勝ってしまった人なのである。棋譜が残っていないだけだ。菊池氏の一生は、意志と実行の一生だったと思う。常識人ではない、常識家たろうと努めて、常識家になりおおせた、いやついになりおおせなかったかもしれないが、どちらにしても、氏の逸話の魅力は、この努力

くさんあった人だ。そんな気がする」。私には、彼のそういう意味が自覚できたので、「いかにもそうだ」と答えたが、彼の言葉は、それからそれへと勝手に考えるきっかけを、私に与えた。

大正昭和の代表的人物のうちに、菊池寛を数えるのは、誰にも異存のないところであろうが、これを逆に言うと、代表的人物菊池寛とは、誰にも異存のない要素ばかりでできあがった人物、ということになるだろう。誰が見ても異存のない人間的事実などおもしろいわけがあるまい。逸話がおもしろいのは、まともな伝記が逸する話だからである。菊池寛という人が、逸話の間尺にいような人であったことは、近しかった人がみなよく知っているところであるが、誰か、菊池寛逸話集というものを、年譜でもつけて編纂したら、ずいぶん特色のある伝記ができあがりはしないかと思う。逸話というものは、その人の顔つき、言わばその人の広義の癖のようなものであるから、当人が作ろうとして作れるものではない。告白は意識的なものである。告白の好きな人は、逸話において貧しく、人物におもしろみのない人が多いようである。古人の言ったように、「己れを得んとするものは、これを失う」のであろうか。

菊池さんは逸話に富んだ人であった、と言うだけでは、言い足りない。逸話の大家とでも言っておくか。菊池さんの初期の短篇に、自分の生活を題材としたものがかなりあって、「啓吉物」と言われて、評判だったが、これらのものも、短篇小説というよりむしろ逸話である。格別の工夫も苦心もなく、ただありのままを書き流した自分に関する実話であって、いわゆる私小説でも告白文学でもない。私小説好きの文壇が、これを独特な私小説と間違えてとやかく批評しただけの話である。菊池寛の処女作と言えば、「父帰る」であろう。作者は、この作品に、いちばん自信を

菊池寛

私には、小説を書くことは生活のためであった。——清貧に甘んじて、立派な創作を書こうという気は、どの時代にも少しもなかった。

菊池寛「半自叙伝」

「風雲人物読本」という特輯号を出すので、菊池寛という人物について書くように頼まれた。早急のことでもあるし、何の用意もないままに、もう二十年も前に書いた自分の「菊池寛論」を読み返してみたが、この非凡な人物に対する自分の考えは、今日になっても少しも変わっていないと思った。同じようなことを書くことになるだろうし、断わってしまうのがいちばんいいのであるが、私は、菊池寛という人を尊敬していたし、好きだったし、菊池さんからの頼まれごとは、いやなことでもみんなしてきた習慣の名残りであろうか、断わるのがいやなのである。あれこれと考えているうちに、かつて浜本浩氏から聞いたある話を、ふと思い出し、それを書いてみようかと思った。記憶に不確かなところがあるので、浜本氏に会って、もう一度、話を聞くことにした。もちろん、菊池氏に関する逸話である。浜本氏は、はっきり記憶していて、詳しく話してくれたが話し終えると、感慨に堪えぬ面持ちで、こう言った。「菊池寛という人は、あの人を、菊池さんとか菊池先生とか言って親しんでいた人たちでないと、本当にはわからないところが、た

氏は人からものを書くのを頼まれると「我れ事において後悔せず」という「独行道」の一句をよく書く。きっとそうだろうと思っている。今日の菊池氏はおそらくなんの夢も抱いてはいまい。氏は薬が好きでいろんなのを持っている。心臓が痙攣（けいれん）を起こしてから嗅いでいれば三十分だけは生きていられるという最新式の薬をポケットから出して小児のような朗らかさで自慢する。そういう時何かが僕の心を強く打つ。その何かは口ではうまく言えない。

（昭和十二年一月）

たのではない。

菊池氏はそういう道を人々に先んじて歩いた。四十を前にして人生について大いに惑うという感想がある（「文芸雑筆」）。落莫とした心持ちにどうにか活路を見つけねば自分はだめになるだろうという意味の感想だが、どんな苦しみだか、それだけではさっぱりわからぬ。氏は作家としてそういう個人的苦しみを語る必要を認めなかったのである。おそらく筆を持たぬ多数の人々がやるように、黙って活路を見いだしてしまったに相違ない。

僕は菊池氏の作品について不満は述べまい、それは僕が新しい時代に生まれたというおかげで持つ不満にすぎないからだ。

9

主に作家菊池寛について書いた。それがいちばん正しいと思ったからだ。氏の人物については別段書き加えることもないように思う。氏の人物がよく現われている一文を引いておく。「私は往来で帯がとけて、歩いている場合などよくある。そんなとき注意をしてくれると、いつもイヤな気がする。帯がとけているということは、自分で気がつかなければ平気だ。人から指摘されるということがいやなのだ。そんなことは、人から指摘されなくても、やがて気がつくことだ。人生の重大事についても、これと同じことが言えるかもしれない」（「私の日常道徳」）。長いから引用しないが、最近の感想に「菊池寛という男」というのがある。最近の「啓吉物」と称すべき名文である。

のである。

岩波文庫でいちばんよく読まれる小説はモオパッサンの「女の一生」だそうである。その売れ高は最もよく売れる大衆文学なぞの売れ高と比べても比較を絶しているのである。値段が安いからなどということでは説明がつかぬ。一般読者は作者の高い個人的心境を語った小説よりも、また誇張された筋や不自然な感動を盛った髷物小説よりもはるかに自分たちの実生活に近い人間的興味を発見しているからだ。彼らは自然主義的描写の精到もモオパッサンの心境も見やしない。ただある女の一生に感動しているだけだ。彼らは実生活に対して鋭敏なように小説に対して鋭敏なのだ。彼らは思想や理論や描写に対しては鈍感かもしれぬ、しかし小説中の人物の一喜一憂に対しては友人の表情に鋭敏なように鋭敏なのだ。思想の構造に関しては鈍感かもしれないが、大きな思想の人間的力や社会的力には立派な人物の威厳に鋭敏なように鋭敏なのだ。純文学の貧困が叫ばれ、純文学者は作品の通俗化を目指している。だがいかにして通俗化すべきかなどという言葉は寝言である。大衆の鋭敏さがどこにあり、どういう性格なものであるかをつかめば通俗化なんかができるわけがない。そういう不可能事について思い惑うより今までの孤独な道を振り返る方がよいと思う。

菊池氏の新聞小説には、もし通俗性という言葉と大衆性という言葉をはっきり区別するなら、通俗性はない、大衆性だけがあるのだ。作者は読者におもしろく読ませようと努力しているが、読者を決して軽蔑はしていない。女子供でも軽蔑してはいない。「女の一生」より「貞操問答」が劣るのは、モオパッサンの才能より菊池氏の才能が劣っているからだ。作者が誤った道を歩い

説では純文学と違って筋も境遇も人物もみんな創作しなければならぬ苦痛を述べている。今日たとえば武田麟太郎は同じ苦痛を経験しているはずである。

通俗文学を書くという意識はむろん文壇の空気が氏に強制したものである。氏はただ純文学を書くより新聞小説を書く方が数倍困難であることを痛感して努力しただけだ。そして氏の新聞小説はどれも初期の純文学作品に優るとも劣っていやしないのである。

僕は氏の長篇を次々に読み、何が大衆を惹きつけたかをいろいろ考えたが、結局それは氏の初期の諸作品にあるオリジナルなものと違ったものではないことを確信した。氏は最初から自分のためにも文学のためにも書かなかった。批評家のためにも作家のためにも書かなかった、ただ一般読者のために書いてきた作家なのだ。一般読者にとっては、あらゆる文学的意匠は存在しない。ましてや純文学と通俗文学との区別なぞありはしない。彼らは手ぶらで扱われた題材の人間的興味の中にずかずかはいって来るだけだ。そういう小説の尋常な性格を、これが最も見分け難い文壇にあって最初に洞見して以来常にこの洞見の上に立ってきた作家だ。「第二の接吻」について作者は書いている。「宮田と倭文子とを中途から結婚させようと思って、『ある結婚』と小みだしまで掲げて、二人を結婚させようと努力したが、いくら小説の中の人物だからといって、イヤなものをどうすることもできないのだ。まして、世の親たちよ、自分の子供たちの望まぬ結婚などを強いるなかれ」

氏の新聞小説はどれもあたりまえな事があたりまえに書かれている。ことに最近のものはいよいよあたりまえになった。そして大衆はまさしくこのあたりまえな処に最大の魅力を感じている

ろうと思った。山本有三氏なども もっと沈着にだが同じ道を歩いて来た人だろうと思う。おそらく両氏は新聞小説を書いていて、観衆の顔が見えないことはずいぶん気が楽だと思うだろうが、それは眼に見える観衆層が眼に見えない読者層に変わっただけだ。現代民衆の姿が明確につかめないという不安は依然として同じだろうと思う。そしてこれはすべての現代文学者の不安だ。

プロレタリヤ文学の運動は、文壇に文学の社会性に関する議論を沸騰させたが、結局議論倒れになって作品の上で実際に民衆をつかむことには成功しなかった。この前衛的な運動が作家凡庸主義を言いながら天才主義者のごとく書いたというのもやむを得なかったのである。僕はプロレタリヤ文学の運動が外部的弾圧によって挫折したということも大げさに考えたくない。ことに転向問題なぞたいした問題ではないと思っている。簡明な理論によって簡明な階級をつかみそこなったことなぞ問題ではない。ブルジョア文学者も複雑な技巧によって民衆をつかみそこなってきたのである。要するに現代の民衆は純文学者の手にも負えない、在来の通俗文学者の手にも負えないというようなものになってきているのではあるまいか。

8

菊池氏に自作「第二の接吻」の失敗について書いた文章があるが、これを読むと氏の新聞小説を書く態度がはっきりわかる。準備のために内外の小説を読むこと数百巻、想を練ること日夜、とうとういいストオリイが見つからなくて残念だったことを書いている。純文学の作品で苦心なぞ一ぺんもしたことがないというはっきりした言葉は他の感想にもしばしば出てくるが、新聞小

をいっぺんもしてみせなかった先駆者が歩いた道というものを考えると、僕は菊池氏の仕事のいっさいは明瞭のように思われる。氏は文学の社会性というものの重要さを、頭ではなく身体で、己れの個性の中心で感じた最初の作家だ。氏のこの信念は今日に到るまで一貫しているのであって、作家としてのその才能はある種の文学の完成には費やされずもっぱら文学の社会化に費やされたのである。一流小説家たちが、意識的にも無意識的にも自己探求という観念的な一種の呪縛（じゅばく）に捕えられていた文壇は、最初からこういうものから逃れていた菊池氏の信念を育てるのにはたいへん都合の悪い場所だったに相違ない。こういうことも氏の世間的成功の陰に隠れてしまって人々の注意を惹（ひ）かないのである。人々は笑うかもしれないが、もし菊池氏がもっと文壇的な好条件に恵まれていたら、氏は純文学を捨てる必要もなかったろうし、通俗小説を書いているという不必要な意識を持つ必要もなかったろう。氏の文学に対する態度は一貫していたとは言え、氏がそういう意識に苦しめられなかったとは思えない。信念がそう隅から隅まで武装しているわけがない。先駆者たることに決して酔えなかった人の苦しみはおのずから微妙な人目につかぬものたらざるを得なかった。そしてこれは氏の世俗的成功とは関係のないものだ。

7

先日、岸田国士氏の「現代演劇論」を通読した。演劇の専門家にむろんためになる本であろうが、僕は要するに過去十年間岸田氏が新しい観衆発見のために一つの演劇の理想型を抱いて輾転（てんてん）反側（はんそく）してきた姿に心惹（ひ）かれて読了した。氏の新聞小説はこういう焦躁の捌（は）け口のようなものであ

知のごとくこの問題が少なくとも文壇の中心部において再び展開されたのはその後十年余り経ってからである。

菊池氏は当時の文壇人の作家的自覚を少なくも十年は抜いていた人だ。氏の鋭敏さはそういう処に現われた。作品の上ででも修辞より着想に現われたのも当然なのである。小説家協会が氏の手でできたのは大正十年だ。こんなことが書いてある。

「小説家協会はすこぶるふるわない。外敵がないのもその一つの原因である。もう一つは、本当に今の仕事に誰も興味を持ってくれないのである。ほとんど僕一人でやっているようなありさまである。近松秋江氏などはいかにも、この仕事に理解をもって手伝ってくれそうなので、手紙を書いて頼んだところ、自分には手下のようなものがないから、やれないとの返事であった。仕事はちゃんと事務員がいるのである。ほんとうに関心を持ってくれさえすればいいのである。今の所、僕一人でやっているようなものだ。忙しい自分としては、こんな仕事までやりたくない。しかし、行きがかり上、しかたがないとあきらめている。しかし、自分一人でやっている内には、小説家協会の必要なことが必ずわかるだろうと思う。積立金は、今三千円以上だが、この金が一万円になれば誰も多少は関心を持ってくると思っている」（「文芸雑筆」）

氏は成功したから、先駆者の悲哀がその裏に隠れてしまっただけだ。それにまた氏は世間のいたる処にドラマを発見したが（氏の短篇も長篇も一種の心理的ドラマである）自分の先駆者たる悲哀には決してドラマを見なかっただけだ。だが要するに氏が歩いた道は先駆者の道であって、社会の歩みに垂直に交わるような言わば観念的先駆者の道ではなかっただけである。先駆者の顔

6

「作家諸子は人生その物の観照についてはみんなたいていリアリストであるが、芸術というものについては、みんなたいていロマンチシストである。芸術というものがなんだか言い知れぬいいもののように考えているらしい。人生の他のすべてのことに幻滅を感じながら、芸術に対してはなお幻影を持っている――またそうでなければ芸術家にはなれないのだろうが――ように私には考えられるのである。したがって芸術家という者は、芸術に対する認識だけは、どうも少しく不安心なような気がするのである。むろん、芸術に対して、幻滅を感ずれば芸術家としては、致命的である。が、しかし人生のあらゆる事物の中で、芸術だけが日本の作家諸子の多くが考えるように disillusion-proof のものだろうか。どうも、私にははなはだ怪しく思われるのである」（「文芸雑筆」）

むろんこれは理屈ではない、実感だ。当時の芸術的芸術に対する疑義が大震災の、人はパンによって生きるという実感と結ばれたものだ。この率直な文章の書かれたのは大正十三年だが、こういう考え方の種はすでに「作家凡庸主義」が書かれたころからのものだ。主張するものは根本において変わっていないからである。「作家凡庸主義」は凡庸という言葉が誤解を生んだにすぎない。また、そのころの「文芸作品の内容的価値」論にしても、内容的価値という曖昧な言葉が当時の文壇を賑わしたのだが、菊池氏の実行力の陰に隠れた信念はまことに明瞭で、それは凡庸人という代わりに社会人、内容的価値と言う代わりに社会的価値と言えばよかったのである。周

なって、思い思いの技法で書き始める時勢になってみると、人間の本質的な古さ新しさというものが眼に立って見えてくる。この新人にこの古さがあるのかと驚くような次第だ。真の人間の新しさというものを持っている新作家は稀れだし、これを見分けることも容易ではない。菊池氏の文学の真の新しさというものも評判当時よりむしろ今日になってはっきりするようなものだ。たとえばいろいろな新しそうな新人より林房雄の方が真に新しい型の人間だと世間はなかなか気づかぬようなものだ。

　自然主義文学に反抗した多くの大正期の作家のうち、いちばん徹底した改革家は菊池寛氏と武者小路実篤氏だったろうと思う。少し乱暴かもしれないがあとは良かれ悪しかれ改良派と一括できる。あらためて武者小路氏の全集を読んだらまたいろいろなことが考えられそうである。共にスタイルというものに心を労せず新しいスタイルを発明し、またこの発明したスタイルにも執着しなかった人だ。ともあれ共にその才能のいちばん大事な部分をスタイル以外のものに費やした人だ、そして両方とも結局純文学の世界では仕事をしなくなってしまった人だ。

　描写の後に寝そべってスタイルを練磨したことにかけては、わが国のブルジョア・リアリズムは世界無比だ。その結果第一流の小説が小説本来の性格を失って散文詩となる傾向においても世界に冠たることを示した。こういう間に立ち混じっては菊池氏のスタイルは、浅薄の譏りを免れぬ。しかしこれは氏の作品の真の価値となんの関係もないことで修辞学的批評は氏の作品に対してはほとんど無力なのである。

隠しているからだ。芸術家らしい癇癪（かんしゃく）だとか詩人らしい神経の細かさだとか小説家らしい物の見方だとか、そういうものを僕はあんまり信用していない。心の弱さや頭の細工がどのくらい贋鋭敏家を作っているか見当がつかぬ。

　菊池氏の鋭敏さはしばしば病的と思われるほどのもので、妙な例を挙げるようだが、菊池氏が講演か何かで北海道に行った時、女の幽霊に宿屋で会った。そういう話をいっさい描写抜きでめんどうくさそうに話すのを聞いていると氏の非凡な感受性の性質がよく納得できる。菊池氏は女の幽霊を信用していない程度に芸術の幽霊を信用していない。だから両方とも描写抜きで話す。

　作家の専門的技巧というものの威厳がいろいろな原因からしだいに怪しくなった今日でこそ、描写の後に寝そべってはおられぬ、というような意見も言われるが、大正文学が自然主義文学の平板な描写に抗し文壇の主流作家らが争って新描写法の探究に凝った時に、その中に立ち混じって描写の後に寝ていられぬとはっきり宣言もし実行もしたのは菊池氏一人であった。自然主義小説家たちは美文の後に寝ていられぬという革命家たちだったが、客観的描写の後には実によく寝た。客観的描写という小説の描写のうちではいちばん大衆的なものが、わが国では優れた作家の手でついに大衆化される機がなかったことは考えてみると妙なことだ。

　わが国のいわゆるブルジョア文学者のうちで、菊池氏ほど古い文人気質というものから鮮やかに脱した人はいない。氏は努力によってあるいは何かの影響によって脱したのではない。初めから新しい作家の型であった。初めから新しい型として生まれた人間を追い越すことはなかなか難かしい。一時新作家の新しい型が文壇を風靡（ふうび）したが、また一定の思想に乗って書くことが困難に

りわかると思う。いわゆる「啓吉物」は、自画像を描くのに鏡の必要を全く感じなかった人の手で書かれたということを理解しなければ、「啓吉物」を理解することはできない。

5

菊池氏は偉大なる常識家と言われている。これはもうそうに違いないが、そうだからと言って氏の文学の価値を割引して考える必要はない。純文学者たちが皆知らず識らず割引して考えるのも、菊池氏の仕事の真相を正確につかもうとしないからだと思う。正宗氏の意見によれば、菊池氏は「すなおに現実を受け入れる人である。現実に対して相応に敏感な人である」、菊池氏のリアリズムは「上すべりの綺麗事にすぎぬ感じ」で、「これは、婦女子を喜ばせるためにわざとそういう筆使いをしたのではなくって、作者自身の心境がそうなのではあるまいか」という考え方である。これは専門的文学者たちの代表的意見のようなもので、正宗氏だからあえてここまで言いきったので、普通は「啓吉物」なぞはいいと思うと言っている。

範囲はもちろん限られてはいるが、僕が会った文学者のうちでこの人は天才だと強く感じる人は志賀直哉氏と菊池寛氏とだけである。取合せが妙に聞こえるかもしれない、敬愛の念が僕の観察眼を曇らせているのかもしれない、が、ともかくこれは僕の実感である。菊池氏の鋭敏さは志賀氏の鋭敏さと同様に当代の一流品だと思っている。鋭敏さが端的で少しも観念的な細工がないところが類似している。一般文士の敏感さくらい当てにならぬものも少ないので、商売柄ほんとに感じてもいないことを感じているらしく書く習慣が身についているから、巧まずして鈍感さを

よく似ている。もっともこうなると文学的才能というより根本の人格の問題になるから、みずから省みて根本の人格だけではとても間に合いそうもないと観念したのが、手を代え品を代え、自己観察の新型に関して苦労するのもやむを得ぬ。

　菊池氏に「作家凡庸主義」という感想文がある。里見弴氏の「作家天才主義」と正面衝突をして評判だったらしい。どうせこういう種類の論争の性質上、水掛け論で終わったらしいが、両者ともに論争を実行によって解決したことだけが、後人にとっての研究材料を与えた。

　「作家凡庸主義」が書かれたのは大正九年ごろだから、「半自叙伝」によれば、「思いがけない文壇的出世に夢のごとき思いがして、（おそらくこれが自分の絶頂ではないか）と、ひそかに考えた。そして、とにかくここまで来れば、自分も満足だと思った」ちょうどそのころに書かれたわけで、そういう自己満足の頂にあって、自分の才能に幻影を抱かなかったのを見れば、この人の個性はよほど激しく強いものだったに相違ない。細心とか慎重とかいう消極的性質ばかりが、そんな場合ものを言うはずがない。

　「作家凡庸主義」は当時里見氏の誤解を受けたようだが、今でも誤解を受けている。なぜかというと、菊池氏は自分の天才を「作家凡庸主義」で巧みに覆ってしまったからである。自分は天分のない凡人だとか作家になれたのは運だと思っているとかいう言葉の裏に、自分の凡人性や自分の運を信ずる激しい確信がみんな隠されてしまったからだ。里見氏は最も執拗な私小説家である。里見弴という人物が物を観察する一つの眼のようになってしまった氏の最近の諸作には文句なく感服しているが、たとえば「善心悪心」と「出世」とを比べてみれば後者の独創性ははっき

記」）の方が手腕を要する仕事だし、それより三組の現代男女の恋愛図を描き分けてみせる仕事（「受難華」）の方がまたよほど高級な観察を要する仕事だ。「啓吉物」にいまさら感心するより、氏といっしょに競馬にでも行った方がましである。少なくとも啓吉でも譲吉でも三倍ぐらいよくわかる。

これもこんど読んで気がついたことだが、「啓吉物」に限らず氏の私生活を題材にした作品には私小説の本流、と言っては変だがいわゆる私小説とまるで異なった性格がある。菊池氏の私小説の魅力は、誇張のない逸話と同じ性質のものだ。人間的魅力に富む正確な逸話の種をいつも供給してくれているようなものだ。当人は力み返って語るが、聞く人にはいっこうおもしろくないという分子はいっさい省略されている。言わば自分で自分の逸話を語る大家のようなもので、告白は逸話にならないことをよく心得ている。いったい私小説というものは、いい意味でも悪い意味でも自分で自分を玩弄（がんろう）する処にその魅力の中心があるもので、読者は作者が自分をいじくり廻す才能に感服したり嫌悪を覚えたりしているので、読者が一般に無邪気に考えているほど、私小説というものに作者の姿は現われているものではない。ましてや文学者が文学的邪気をもって考えているほど自己告白の裡（うち）に自分が現われるものではない。菊池氏の「半自叙伝」は作家の告白病から鮮やかに超脱している点で無類だと思う。先日高橋是清氏の自伝を読んで、自己解剖に心胆を砕いている文学者にはとうてい描ききれない自分の姿が語りきられている点をおもしろく思ったが、同じ性質の魅力である。自己反省の手ぎわなぞは見せず、見たこと言ったこと行なったことをさっさと語ってくれる。楽天的であり実践的であり反省のための反省が皆無なところ両者は

れはかなり奇妙なことだ。吉村冬彦氏の随筆に錯覚のことを書いたものがあり、ハイディンガア・ブラッシというものがあるそうで、偏光を生ずるプリズムを通して白壁に斑点が見える現象だそうだが、ハイディンガアがこれを見つけてからいつでも現われていることはわかっているが、いくら眼を凝らして見てもただちに見えるわけには行かぬという。ヘルムホルツは見つけるのに十二年もかかったという。吉村氏は学生時代プリズムをやけに捻じ廻していたらひょいと見つかったそうだ。いったん見えだすと他の光学現象を観察するのに邪魔になるくらいよく見えだす。こういう眼底網膜の一部が偏光に照らされた時に生ずる主観的生理的現象と時代思想の「偏り光線」に照らされた人々の心の眼に映ずる主観的心理的現象とを氏は比較していた。菊池氏の全集が僕にプリズムをやけに廻させたのかもしれぬ。

4

菊池氏の小説の一般の評価では、長篇小説はことごとく黙殺され初期の短篇だけが問題にされている。ことにいわゆる「啓吉物」と呼ばれる氏の私小説が高く買われているようだ。幾年ぶりかでこれらの作品を読み返してみたが、格別これらの作品が優れているとは少しも感じなかった。そんな処にも文壇人の偏光現象による錯覚のようなものが明らかに現われていることを強く感じただけである。「忠直卿行状記」は「出世」や「葬式に行かぬ訳」よりはるかに優れた作品だ。「受難華」は「忠直卿行状記」よりはるかに見事な小説である。上野の図書館に久しぶりで行った時の感想文（「出世」）を書くより、人間の孤独感を戯曲的に摘出してみせる仕事（「忠直卿行状

すなわち当時の末流芸術家輩は、いたずらに常識を嘲笑し、個性を追い求めることに雷同することによって、実際にはかえって真の個性を失っていた。……その間にあって、菊池寛氏は、あたかも流行にうとい田舎者のごとく、すこしも『個性』や『天才』にとらわれないことによって、かえって彼独自の一種の個性を確立し得たものと言うことができる」（杉山平助氏、「菊池寛論」）

これは卓見だ。しかし、問題はもう少しめんどうなようである。なぜかというと、個性を追い求めることに雷同して真の個性を失っていたような末流芸術家などがいまさら問題ではないからだ。

まずたいがいの純文学者をもって任ずる人々は菊池寛氏の作品を軽蔑している。と言えば暴言に聞こえるかもしれないが、実は暴言に聞こえるような気がするだけである。ただ侮蔑感は陰に籠って、そしてこれは大事なことだがはなはだ曖昧な形で彼らの胸底に存している。正宗白鳥氏の「菊池寛論」は、こういう胸底のもやもやを巧みにもやもやと書いている点で注意すべき文章である。「『新珠』一巻を読むにも苦しい忍耐を要した。老いて、少女愛玩の小説に親しむことのいかに難きかを知った」というようなはっきりした皮肉がところどころ現われるが、こういう皮肉の発せられるゆえんのものを考えると少しもはっきりしていない。正宗氏の面目躍如たる皮肉などと言ってみたって始まらぬ。僕には問題はそんなに簡単だとは思えない。正宗氏の皮肉の裏には、わが国の尊敬すべき文士気質のさまざまな亡霊がぞろぞろ行列しているのが見える。「新珠」が第一流の文学作品でないなどということはわかりきったことである。第何流の作品だと決めた処が、少女愛玩の小説だと決めた処が、亡霊の行列が見えることになんの変わりもない。こ

が、この技法上の癖と各作品の真の独創性との関係はともかくとして、文学青年たちが、やれ俺は志賀党だとか谷崎派だとか騒ぐのにはこの癖はたいへん都合のいいものだったことは確かである。ところが菊池氏の作品にはこの癖という奴がない。文学青年たちには惚れ込みようがないのである。外国のある評家が近代短篇小説を分類して家庭小説とか地方色小説とか性格描写小説とかいろいろ言っているうちに人間的興味の小説（ヒューマンインタレスト・ストーリーズ）という分類をしていることを氏は書いているが、氏の作品のように意匠は何式と言うことの難かしい作品には、この「人間的興味の小説」という名前なぞはいちばんふさわしい。およそ小説にして人間的興味の小説でないものはないからだという意味ではない。氏の作品は読者を人間的興味の中心に招待するために、めんどうな技術はいっさい御免をこうむっているという意味だ。心理描写だとか性格解剖だとかあるいはなんとも言えない巧（うま）さだとか味わいだとか、さては人生の哀愁だとか人類の苦悩だとか、そういうものにはいっさい道草を食わず、ただちに間違いのない人間興味の中心に読者が推参できるように、菊池氏の作品は仕組まれているという意味だ。ここに僕は菊池氏の独創性を見る。だがこの独創性を明確につかもうとしないのははたして文学青年たちだけであろうか。

3

「常識嘲笑の本陣たる芸術家の畑から出（い）でながら、その時代の支配をこうむらず、さらに身をもって当面社会に適応する常識的社会を確立したところに、菊池寛の群小芸術家から断然区別せられるゆえんのものがあったのだとは、今にしてはじめて明らかにせられるところのものなのだ。

俗文学を書きだしたということが、文学青年の氏に対する無関心の原因のように一見思われるが、それは間違いだ。氏の初期の短篇小説や戯曲にすでに文学青年を惹きつける何物かが欠けていたし、文学青年の理解を絶した何物かがあったのだ。

処女作に作家のすべてがあるということが言われるが、その意味で菊池氏の処女作は「父帰る」である。氏の全作品を通じて見られるあくまでも理詰めな構成、むだのない人物の動かし方や会話、人間心理の正確な観察、健康な倫理観、そういうものがこの作の裡に圧縮されている。そして確かにそういうものが当時の文壇を動かした。しかし今僕はこれを再読し、おそらくこの芝居が動かしたものは文壇人でなくむしろ一般大衆であったことをはっきりと感ずるのである。この芝居に動かされた文壇人も、少なくとも見ている間は一般大衆の心になっていたことを感ずるのだ。それにはいっさいの文学的意匠がない。文学的思慕も文学的教養も持っていないが、実人生だけは承知している、そういう一般観客の胸に直接通ずるものだけが簡潔に表現されているところに、この戯曲の真の力があり、この作者の天才があるので、この天才は最近の「新道」に至るまで一貫して変わらぬ。

小説の技法の発達は日進月歩で、菊池氏の初期作品の技法などに驚く人は今ないであろうが、当時にしても谷崎、志賀、里見、芥川、佐藤らの諸氏が自然主義的小説技法に対して反抗した豊富な新技巧に比べれば、菊池氏の技巧はたいへん見劣りのするものだ。谷崎氏の豊かな肉感性も志賀氏の精到なリアリズムも里見氏の巧みな心理描写も芥川氏の警抜な皮肉も佐藤氏の憂鬱な抒情も、と言ってくるとよくまあそのころの作家はいろいろ目に立つ癖を持っていたものだと思う

精通し、新しい支那の真直中に生きた、いかにも現代の代表的作家と呼ぶにふさわしい魯迅のような文学者が、未発達な近代文学を抱えて混乱した現代の支那に現われたというのも、歴史の微妙な皮肉である。幸か不幸かわが国の文壇は魯迅を生むにはすでに老いている。しかもジイドを生むにはまだ若い。旧人の円熟は新人の渇を癒すに足りぬ。新人の早熟は旧人の心に触れぬ。しかも両者に烈しい相剋があるかというとそれもない。発達したジャアナリズムは新旧文学者らに奇怪な緩衝地帯を提供している。魯迅的問題は露骨に表面には現われないが、陰に籠ってはなはだ手の込んだものになっている。忍耐のない奴がくたばるだけだというようなこんな状態が当分続くであろう。

2

菊池寛氏に関する評論では正宗白鳥、杉山平助の二氏のものを読んだが、それぞれ筆者の人柄がよくでていておもしろかった。だが若い評家や作家は菊池寛氏には、ほとんど無関心なようである。僕が批評を書き始めたころにはすでに氏はいわゆる純文学の畠の人ではなくなっていた。芸術家としてよりむしろ文壇の大御所でもいいがともかく社会的渾名がよく似合った成功者として僕の眼に映じていた。ボオドレエルに心酔していた当時の僕は洟もひっかけなかった。「文芸春秋」の埋め草原稿で生活していたから、ときどき社で氏と会う機会があったが、挨拶一つしなかったものである。先方でも気味の悪い奴だと言っていたそうだ。だが考えてみると菊池寛氏ほど文学青年というものを全く黙殺して仕事をした作家が他にいるだろうか。氏が文学を捨てて通

な悲劇を演ずるのは誰にも馬鹿馬鹿しい次第だったのである。菊池氏はたとえば谷崎氏以上に僕らと無縁な人だっただろうか。はたして、「春琴抄」が「貞操問答」より僕らに縁のある作品だっただろうか。そんなことを考えてくると、滑稽感はもう僕の裡にじっとしていない。外部にあふれ出して複雑な形をとり、いろいろな考えを強いるのだ。

最近、魯迅が逝去した。「改造」誌上に載った諸氏の追悼文を読んだ人は誰しも痛ましい感じに打たれたであろう。僕はことに林守仁氏の陰気な文章が心に残って気が滅入ってしまった。魯迅が広東の中山大学の文学部長に赴任した当時の話で、醤油色に染まった支那の古典をしこたま抱えてやって来た魯迅が、「革命の文学者魯迅」を迎える昂奮しきった学生を前にした演壇で見すぼらしい姿で鼻をかむ処が書いてある。ああいう「阿Q正伝」を地で行ったような様子を想像すると、「魯迅全集」の大広告を見てもいそいそと買う気にもなれぬ。ポックリ死んでみたら「東洋のゴオリキイ」だと騒いでみたり、会葬者が一万人に達したり、さぞ棺の中の魯迅も苦りきっているだろうという意味のことを林守仁氏は書いていた。そうに違いないかもしれないが、僕はなんだか羨ましい気もした。魯迅は大作家ではあるまい。東洋のゴオリキイなどとはとんでもないことだ。だが支那の文学をやる若い人たちは自国の現代の代表的作家を問われたら、皆言下に魯迅と答えるであろう。それだけは間違いない。しかし僕らは同じ質問を外国人から受けて誰の名を答えるだろうか。

僕はわが国には一個の魯迅すらいないなどという馬鹿げたことを言おうとするのではない。いずれこういう事情には各作家個人の天才や才能を絶した事柄が絡まっているからだ。古い支那に

菊池寛論

1

文壇の大御所などという世評のお化けのような名の冠せられたこの非凡な人物の真の姿を見極めようとする仕事は、僕にはたいへん難かしい仕事で、どういうふうに書き出したらいいか迷うのだが、「菊池寛全集」を読んでいる間、つきまとって離れぬ一つの実感からまず述べるのがいちばん自然のように思われる。

　文芸批評を発表し始めてからもう七、八年になるだろうが、その間いっぺんもこの人物に関してまじめに想いを廻らしたことがない。氏の作品を批評の材料に選んだことも選ぼうと考えたこともない。みずから省みて滑稽（こっけい）の感に堪えぬ。金があって勝手なことを考え、気ままな勉強ができた身分ではない。ジャアナリズムが命の親で、ほとんど文芸時評というもので生計を立ててきたことを想えば、よくもそれで商売が成り立ってきたものだと思う。それは菊池寛氏が最近の新しい文学の運動に全く無縁な存在だったからではないかと言う人があるかもしれないが、これは何も菊池寛氏に限ったことはない。いわゆる文壇の大家たちはみんな新文学の苛立（いらだ）たしい運動に対しては固い殻をかぶってきた。伝統的文学に精通ししかも新しい人々とともに歩くような厄介（やっかい）

ることを許さない、甘やかしもしなければ甘やかされもしない、そういう一種異様な氏の気質があるのだ。言葉は拙（つたな）いと思うが、どうもうまく言えぬ。腑（ふ）に落ちない読者は、もう一度佐藤氏のことごとく傾向の変わっている諸作品を読み返し、これが同一人の手になったという事実に思いを凝らしてもらいたい。氏の才能上の一見自在な戯れが、どれくらい危険に充ちた綱渡りであるかに気がつくであろう。現在、一流作家とよばれている人々の間で、佐藤氏ほどまとまらない作家はないであろう。なんの無理もなく己れの境地を発見し、苦もなく己れの手法をわがものとした幸福な作家の多いうちにあって、佐藤氏の縄戯（じょうぎ）はほとんど無類だと言っていい。近年氏は「警笛」「神々の戯れ」「心驕れる女」「更生記」「武蔵野の乙女」の諸長篇をたてつづけに書いたが、これらは「話すように書く」という氏の理論の実験にすぎないものであった。この理論の実験によって氏はなんら確定した境地も得てこなかった。ただこれらの諸作が文壇を無視して書かれていた間に、いろいろな形で執拗（しつよう）に狡猾（こうかつ）に氏にまつわりついていたあらゆる感傷がふり捨てられてしまった。「ぽるとがる文」の可憐にはもはや弱々しい甘さはない。「のんしやらん記録」の抒情はすでに哀愁すら厭（いや）がるような冷たさだ。「陳述」の観察には意見めいた感慨の跡はもう見られぬ。だが氏には安住の地はまだ見えていないようである。

（昭和九年六月）

感ずるくらい作家にとって痛ましいことはないのである。すなわち今日に至るまでの佐藤氏の姿ではあるまいか。「都会の憂鬱」の付記中に氏は書いている。「私は生地で行きたいのだ。この間、象牙（ぞうげ）の塔から立ち退きを命ぜられたのだ」と。僕はこの言葉に嘘があるとは思わない。が、僕は「田園の憂鬱」が象牙の塔だとは思わぬし、「都会の憂鬱」が立ち退きを命ぜられた人の手になったものとも強く思わない。この二作の間に作者の人生観の革命が横たわっているとは思わぬのである。再読して前者の方がむしろ人間臭い気がした。氏のように企図というものに鋭敏なまた夢みることの俊敏な作家にあっては、企図の宣言はしばしば声が高すぎるものだ。氏のように意識的な作家は思い浮かぶ企図の明瞭さに酔うものである。氏の文学批評文の秀抜もここに由来する。ともあれ「都会の憂鬱」発表前後に氏を襲った一つの不安は以来氏につきまとって離れぬ。氏の言葉を借りれば「いかにして人生に肉迫すべきか」という思想的というよりむしろ審美的な戦は決して地道に一途に行なわれなかった。氏の才能がこれを許さなかった。戦は批評家にとってははなはだ迷惑な乱戦である。僕は氏の作品の一つ一つを辿（たど）るまい。一つ一つに見つかる佐藤氏の顔は仮面である。幾多の仮面を整理して氏のほんとうの顔に近づこうとすることは、僕には愚かに思われる。佐藤氏の本体は、「侘（わび）しすぎる」の自嘲家でも「厭世家の誕生日」の厭人家でもない、「秋風一夕話」の批評家でもなければ、「売笑婦マリ」の人生観察家でもない。「女誡扇綺譚（じょかいせんきたん）」の物語り手でもない、「玉簪花」の好事家でもない、「霧社」の正義派でもなければ、「FOU」の理想家でもないのだ。氏の本体はこれらことごとくの才能の濫費者たる処にあるのだ。自分の才能の重荷をよく知りながら、個性の名の下に才能をしばることなく、また才能が個性を征服す

に曰く、「魔女め魔法でおれの詩形を歪めおった！」と。ましてや言葉の無償の戯れは、散文家佐藤春夫の苦痛を慰めるに足りなかったのである。昨日の思い出は今日の生活を救うに足りなかったのである。

4

「田園の憂鬱」「都会の憂鬱」は、佐藤氏の初期の代表作と言われているが、今度読み返してみて、初期の代表作にとどまらず、この姉妹篇は氏の全作中の逸品たるを失わぬと思った。ともに見事な青春の書である。言うまでもなく青春の書と僕が言うのは、この書にいわゆる青年らしさ、青春の大胆や野望や若々しさや虚栄や欺瞞があるというような消極的な意味ではない。この書が純粋な青年の心の歌だ、二度と還らぬ青春時というもののたいへん意識的な象徴だという意味だ。こういう意味での青春の書を持っている作家と持っていない作家とがある。平ったく言えば青春に大人となってしまってもう歌えなくなる歌を発見する作家と、青春を大人への段階と見なして疑わぬ作家とがある。それぞれ作家の人柄による。

　佐藤氏のように心を傾けた青春の記録を持っている作家は、壮年期に至りこの思い出のために苦労するものである。もう二度とああいうものは書けない、しかしなんというものを書いただろう、と。青春の書の心いっぱいな表現に肉をつけ尾鰭をつける苦しみは遅々とした人目につかぬ苦しみであろう。一般にそうだが、佐藤氏の場合でも、この二つの青春の書では氏の独創性と表現の完璧性との幸福な一致がみられる。豊富な才能を抱きながらこの幸福はすでに過ぎ去ったと

て近代人ではなく世界人でもない自分の魂を凝視して溺愛することがある。僕はおりふしそういう時間にだけ歌う。ひとり歌うのだ。別に出教授はしない。すなわち僕は僕のなかに生きている感情が古風に統一された時に詩を歌っている。僕は夢遊病者としてdateの外へ歩いて行って歌っている。――再び注意していただきたいのは実にこの点だ。

（中略）実に僕は古典派の詩家である、しかし僕はダダの詩人をも、エスプリヌウボウの詩徒をも愛好する。それは矛盾かもしれない。しかし事実は常に矛盾を含んでいる。そうして僕は高橋新吉からでも堀口大学からでもはなはだ教えられる。しかもその自由で溌剌とした精神を、詩人たる僕は受け入れない。ただ散文家佐藤春夫ははなはだしく好事家でもあり、今日の青年でもある――つもりだ。昨日を愛することが、どうして今日を愛し、今日を生きることの害になるだろうか。昨日の思い出に僕は詩人であり、今日の生活によって僕は散文を書く。詩人は僕の一部分である。散文家は僕の全部である。そうしておいおいと全部を表わしてくるつもりである」

（「僕の詩に就いて――萩原朔太郎君に」）

これは単に詩についてのみならず、佐藤氏が明瞭に自分の作家としての態度を語った言葉である。いかにも颯爽とした意見だ。しかし颯爽たる意見必ずしも颯爽たる生活を約束してはいまい。十年以前に書かれたこの文章を今日の佐藤氏はどう眺めているだろうか。氏の意見にさしたる変わりはないとしても、今日の氏には、こうはっきりものを言えない複雑した想いがあるであろう。昨日の思い出がはたして今日の生活に無害であったろうか。無害であったかもしれない。しかし「近代人でもなく世界人でもない魂」が無疵のままに生きられただろうか。詩集「魔女」の題言

あっただろうか。これに対して作家は腹を立てることができぬ。なぜならまず何を置いても作家自身この技術の威厳というものを疑わざるを得なくなっているからだ。文学においても特に然（さ）りである。

深刻に見れば作家の才能というものは言い難い伝統という地盤の上に、これも言い難い作家の血肉によって育った動かし難いあるものだ。この事情は今も昔も変わりはしないであろう。だが大事な点は、この動かし難いあるもののおそらくは必要以上の点検を、今日の作家が強制されているという点である。ここから豊富な才能は、その所有者に必ずしも幸福をもたらさぬという今日の逆説的な事態が生ずるのだ。

僕は佐藤氏の全集を読みながら、まず感じたものはこの才能の悲劇である。この園芸師ははたしてあらゆる変わり咲きを楽しんでいるか。花園は熟視すればたちまち陰惨な実験室と化けないか。

3

世人は佐藤氏を評して才人という。いかにもそうだ、氏は己れの才を信じない才人である。

佐藤氏を才人と評するのもずいぶん呑（のん）気なものだが、人々は同じくらいの呑気さで氏を詩人だと言っている。なるほど氏は詩人に違いないが、それにも相当ひねくれた楽屋がある。それについては幸い作家自身の明瞭な言葉がある。

「僕は純粋な日本語の美に打たれることがおりおりある。言葉とはつまり霊のことだ。そうし

たてであろうか。

　作家が己れの才能に裏切られる悲劇は飽くまで今日の事件である。今日のように、さまざまな問題が提出されて、ものを見る立場というものが、限りなく多様となるに従って、かつて少なくとも芸術家自身にとっては自明であった芸術家の存在だとか、作品をものす動機だとかいうものの反省を、作家らはいよいよ強制されてくる。反省を強いられる時、作家は作家の着物をぬぎすてて単なる反省する一個の人間と、一個の社会人とならねばならぬ。芸術的という特殊なものの見方を捨ててみねばならぬ。捨ててみなければ、冷酷な反省というものは成り立たぬからだ。ところがこの反省の結果、問題を解決する場所は依然として作家にとっては芸術作品以外にはない。解決は理論の上の解決であっても行為の上の解決であってもならないのである。この素朴な一種のジレンマが今日の作家の戸口に横たわっている。この事情を心に置いてみれば、今日作家の才能の問題の性質はおのずからはっきりするであろうと思う。美意識の混乱も、芸術的才能という言葉が今日帯びる複雑な意味も、源を如上の事情に発している。一般社会情勢の逼迫が、芸術というものを一挙に葬り去るというがごとき好都合な事態を生んでくれない限り、作家も評家も芸術上の混乱を嘆く必要はないはずだ。芸術の混乱を芸術の貧困ないしは衰弱と取り違えなければよいのである。

　今日ほど作家が己れ一人の秘密を守り難い時はない。作家はその羞恥心を白日の下に曝すことを強いられている。これを恐れるものは亡びねばならぬ。たとえば作家の技術上の問題をとって考えてみよ。この問題が今日ほどその専門的な威厳を失って、非芸術な手で弄り廻されたことが

吐息が聞かれる、「薔薇、汝病めり」と。処女作「田園の憂鬱」は氏の才能の過なるがゆえに培った奇葩であった。以来氏に恵まれた豊饒な才能は、氏を養うよりもむしろ氏を糧としている観がある。作家にとって才能とは「嫌うべき特権」だ、とシェストフは言ったが、佐藤氏などは現代作家中最もこの特権のためにみずから苦しんでいる人ではなかろうか。今日に至って漸うに氏は己れの才能から幸福をもらう決心はつかないでいる。才能は依然として氏にとって一つの重荷なのではあるまいか。

氏に「芥川龍之介を哭す」という文章がある。才能の重圧の下に玉砕したこの友人を悼んだ時、佐藤氏は、己れの才能の重荷を痛感してはいなかったか。おそらく自分の才能はこの友人の場合とは比較にならぬほど狡猾に自分を裏切っているかもしれぬことを聡明な氏は感じていたはずである。佐藤氏は芥川氏を窮屈なチョッキがぬげぬ人と評したが、芥川氏は佐藤氏を、あんまり浴衣がけだと評したそうだ。僕としては佐藤氏の浴衣がけにしばしば涼風が訪れたとは信じないのである。

2

人々が芸術のための芸術という言葉を未だ発明しなかった時代、社会人としての広義な道徳上の目的が、芸術家の祈願とよく調和を保っていた時代、風俗も文化も芸術も同じ方向を目指していたような時代、そういう時代には、作家らにどうして恵まれた才能のゆえに苦しむなどということがあり得ただろうか。才能の不足を嘆じても、豊富な才をもてあますような事態が考えられ

佐藤春夫論

1

改造社版「佐藤春夫全集」のあちらこちらを読みながら何を書こうかと思い惑っている。期待した未読の作品に失望したり、あんなものだろうと思っていた作品を再読して意外な性格を発見したり、漠然と読んでゆく片々たる雑文章に作者から肩をたたかれるような思いをしたりしているうちに、僕はしだいに何を書こうかと思いまどって疲労してきたのである。と言ってこの作者に対する以前からの考えが変わったわけではない、ただその考えがそうしているうちにいよいよ複雑になってきてしようがないのだ。もっとも全集を前にしてこういう疲労を感じさせぬ作家はいっこうおもしろくはないのだが。

作者はこの全集の序文を書いている。ひと言で翻訳すると「われながらいろいろなことを書いたものだなあ」という意味になると僕は思う。誤訳かもしれないが、つまりはそう翻訳したいほどこの全集を通覧しつつ僕は実にいろいろなことをやってみた人だなあと感じた。

短篇あり長篇あり詩あり童話あり、脚本・批評・随筆・紀行・実話・翻訳、それぞれ面目を異にして、行く処可ならざるなき才能の氾濫だ。だがこの百花繚乱（りょうらん）たる園にはまたいたる処作者の

る。円熟の感はどこにもない、むしろど強く鋭敏である。老成の豊かさはない、むしろ大變、荒々しくしかも繊細である。私が、氏の強烈なリアリズムの逆説的効果を云々したくなるのもそのためだ。

逆説的効果なぞと失礼な言であるが、また私にしてみればはなはだ不便極まる言葉であるが、私は、氏の最近作を読み、そういう言葉も不必要になる、いっそう沈痛素朴な氏の傑作があらわれる日の遠からざるを思ったのであった。

（昭和七年一月）

めなければ、この芝居を読まぬも同様である。彼女は悧巧で率直でまた世間並みに嘘つきで、欲張りで、一と口で言えばごくごく平凡な（馬鹿という意味ではない）女であって、そういう女は可愛がっても憎んでも書けるものではない。ましてや平凡な味を出そうなどと凝ったところで書けるものではない。「髑髏と酒場」で通俗陳腐な感慨を通俗だろうが陳腐だろうがどうであろうと実感だからかまわん、という調子で書いている。その同じ率直さで氏はすみ子という女を無造作に描き出している。

この芝居でいちばんいいと思ったのは二幕目であるが、すみ子か末山という許婚の青年と二人で対坐している。結婚といっしょに叔父から莫大な遺産がもらえるということが、どうやら本当らしいというので叔父の確言を待っている。末山という男もすみ子と負けず劣らずの平凡な男で、金のことでわくわくしているが、男である手前しっかりした顔を拵えている、女の方はもっと率直で自分の過去から割り出して、世の中は金だなどずばずば意見をのべる。男はてれて世の中には金で買えないものもあるなどという板につかぬ言葉を口にして、呆れながら嘘とも本当ともわからぬような態度で威張っている。女は女で男のそんな馬鹿さかげんには気がつかず、かえって月並みな羞恥心で萎れたりしている。もっと驚くべきことは、雪なんか降っていて、このなんの愛情もない二人の間に意味もない嘘っぱちな愛情がちらついたりするのである。

こういうように書くと、これを老練な手腕と形容したくなるが、この芝居のもたらす味わいには、老練という言葉がどうしてもあてはまらぬ若々しさがある。色気のないその台詞は熟しているというよりむしろ的確で、見事な効果を持っている。ト書きにも、機械のような精確さを感ず

いつつ読んだ。散文的なあまりに散文的な表現から来る奇妙に純粋な味わいなのであろう。

以上、言葉は拙劣だが、私の言おうと努めた正宗氏の近ごろの作品の変化を人々は諒解してくれたことと思う。僭上（せんじょう）な臆測かとも思うが、氏の近ごろの批評上の健筆もここに由来するとさえ考える。

正月号の「文芸春秋」で「別荘の主人と留守番」、「中央公論」で「悦しがらせる」の二作を読む。この二作共、長年連れ添うた夫婦の因果というもの、というよりもむしろ古女房というものがいかに無気味な生き物であるかという感じを薄気味悪く底に漂わせている佳品であるが、氏の作中ではおそらく凡作に属するものと思った。だが、私は上述のような筋合いから、この二作にはおのずから氏の旧作に見当たらなかった新しい姿のあることを感じた。

「別荘の主人と留守番」の方は、装飾のないこの題名が語るがごとく平凡そのもののように無飾な短篇で、引っかかりを見つけ出すのが難かしいが、「悦しがらせる」の方には今私が利用すべき契点が明瞭にみてとれる。

なるほどこの芝居にした処で、氏の以前の芝居同様に、作者の温顔なぞどこにも見当たらぬ冷たい突っ放したものなのであるが、この作にはもう以前氏の芝居をつつんでいたような陰惨な衣はないのだ。一段と明るくなったなどというのは嘘だが、劇中の諸人物が一層衣をぬいで裸になったということは言えるのだ。たとえば、この作中のすみ子という女の扱い方を注意してみるとよい。私はそこに非常に変わってきた氏の手法を読みとるように思う。

このすみ子という平凡な女は、この芝居の中で最重要の人物で、この扱い方に作者の非凡が読

な効果を収めるのは容易なわざではない。駆け出しのリアリストなどの扱える材料ではない。彼らはそういう材料をあまいなどという、書こうにも書けぬくせにあまいも辛いもないのであって、この世のあまいこと辛いことをどう改変しよう術（すべ）がない以上、作家は自己防衛上知らず識らずの間に書きやすいもの書きやすいものと選択して行くだけなのである。およそ、頭の判断がリアリスティックであるということとそういう判断によって曇らぬリアリスティックな視力とは違う。ごちゃまぜにされてはいるが。

　こういうロマネスクな題材をあつかい、ロマネスクな結果を得まいとするに際して作家がみつける最も平凡な方法は、この題材をリアリスティックに判断する方法である。つまりこれを嘲笑してみたり、皮肉ってみたり、さては微苦笑してみたり等々の類をいう。正宗氏のやり方は、まるで違う。第一、氏はこの題材を冷然と観察しているどころか、この題材のうちに溺（おぼ）れてすらいるのである。溺れて率直に人生無常を詠嘆しているのだ。この作の各処に洩（も）らされている詠嘆的感慨はこの作の題材に等しく通俗陳腐なのである。

　では何がこの作品を救ったか、言うまでもなく氏の荒々しい筆致だ。氏がその詠嘆的感慨を飽くまで手放しでずばずばと書き捨てているありさまが無類なのである、が、こういう私の実感はこの作を丁寧に読まなかった人々に伝えることはほとんど不可能に近い。氏の文体はいったいに目の粗（あら）いものであるが、この作のごときは目がますます粗いというより一種荒々しい。この作中の教会堂を書いた処なぞは、最も立派だが、あそこの文章なぞは、名所案内の手もない翻訳に、靖献遺言（せいけんいげん）の文句をぶち込んだようなあんばいの悪文で、ここもやっぱり私は非凡な味わいだと思

しもおもしろくない正宗白鳥という男が、公園でぼんやりしてみたり、かと思うとせっせとフランス語の勉強に精出してみたり、ただそれだけだというような奇態に物的な印象を明らかに私は受けた。

私は決して自分本位な読み方をしたとは思わぬ。この作は、その主観的な内容にもかかわらず、強く事実感をそそるように書かれていた。私はこの作品に傍若無人のリアリズムを読んだのだ。たとえば、氏は、フランス語の稽古に通うことを書いて行き、突然読者に向かって諸君もパリに行ってフランス語を習うような時には、いい先生だからこの先生に習いたまえと番地まで書いてくれている。私はあそこを読んだ時一種非凡な味わいを受けたが、およそ制作の手法なぞに無関心でそれが確実な効果を出している。

「髑髏（どくろ）と酒場」という作がある。「髑髏と酒場」などとははなはだ通俗陳腐な題名であるが、中味は通俗ではない。この作は、昔坊さんが束になって無慚（むざん）に殺されたというお寺とか、憤死した数々の囚人の呪（のろ）わしい文句が壁に書かれている牢獄が、そのまま酒場になっておる処とかを、見物し、述懐する、言わば赤毛布（ゲット）まる出しの見物記であった。この作が非凡なのは、氏が平気で、赤毛布まるだしでいる処に由来するのであろうが、今話は文学上のリアリズムなのであるから、もう少し別な道からこの作をしらべてみる。

「髑髏と酒場」という題名が、はなはだ通俗陳腐であると書いたが、この作が取り扱っている材料だってはなはだ通俗陳腐なのである。いや、通俗作家が好んで利用したがる、はなはだロマネスクな材料なのである。裏から言ってみれば、こういう古風な劇的な材料をあつかってリアル

代表的傑作であると共に代表的悪作である。人々はこの作に現われた作者の意地の悪さには顔をそむけるかもしれないが、顔をそむけさせるものがまさしく作者の意地の悪さだと悟る人は少ないのであって、むしろ実に残酷な事実が描かれていると思い込む。つまり氏がいわゆる自然主義作家であり客観的描写というものがこの作のたてまえとなっておることにたぶらかされるがためだ。だが、実はこの作には残酷な事実など少しもなまなましく描かれていないので、ただ主人公の冷酷な夢のみがなまなましいのである。

「入江のほとり」になると、そういう誤差が全く姿をかくしている。そこには氏の憂鬱な夢があると共に、これと寸分違わぬ憂鬱な事実がある。そういう精彩が氏の近作諸短篇になくなってきているのである。これは、かつて氏の制作過程において、事実はしだいに夢を征服して行ったか、この二つのものが平衡を得た後も、依然として事実は夢を征服するのを止めないからではあるまいか。

氏の近作に昔のような精彩のないことを見る人は多いであろう。この精彩の欠如は、氏の強い個性が再び醸し出さねばならないようになってきたいっそう深い氏の誤差の表現だと見てはいけないか。言いかえれば氏の精彩のない近作短篇に氏の面目のいよいよ躍如たるを感ずるのだ。

今題名を忘れてしまったが、いつだったかの「改造」誌上で、氏のパリ滞在のことを書いた短篇を読んだ。これは短篇というよりも感想文風のもので、異郷にある氏の感慨が各所に語られているにもかかわらず、読者の感想を誘う風なものがまるでない。漂っているものは退屈だとか憂鬱だとか虚無だとか形容してもしかたがないほど、寒々とした無愛想な風で、外国に行っても少

正宗白鳥

正宗氏の批評についていろいろ書いているものを読んだことはあるが、氏の作品について云々したものを近ごろ私はとんと見ない。これは氏が文芸批評のほかに、別して大作を発表されなかったせいであろうと思うが、氏の数々の近作短篇には批評人の見逃せない重要な変化が現われていることを私は感ずるのである。それは何かというと、一と口に言えば一種傍若無人のリアリズム、奇妙ななげやりである。

「生まざりしならば」あるいは「入江のほとり」とかいう短篇は、氏の作で最も人口に膾炙した、というより大いに人口に膾炙して欲しいと言った方が正確かもわからぬが、ともかく著名だから例にあげるのだが、氏の作品で一流品と覚しいそういう制作の持っている残酷な味わいを、私はたいへん美しいものと感ずる。およそ歌というものから眼をそむけた氏の憂鬱（ゆううつ）が、凝ってほとんどまた別の歌と化しているようである。もちろんこういう作品は一朝にして成ったものではない、氏の初期の作品をさぐれば、作者の悪闘の跡は歴々である。そこには、擦り剝（む）け出たように、残酷さが、生（なま）に姿をあらわしている。「泥人形」などはその好例だ。一言に言えば氏においてもまた、すべての重点は、主観の抑圧というものがあったがために、氏の強烈な主観と客観的描写への努力との間に誤差が生じた。「泥人形」はこの誤差の体現である、この作は氏の初期の

事な作だと信ずる「蓼喰ふ虫」と「卍」とを語る暇がない。ここではもう氏の人間的自覚は、全く血肉化して、装飾を脱した氏の文体は抑えてもモクモクと動きだすような力を蔵している。などと、書けたとしても徒らな讃辞をつらねるに止まるようにも思うのだ。では、ひとまずここで愚論を終わることにする。ひとまずだ、氏はまだ潑剌と制作している作家である。

（昭和六年五月）

である。谷崎氏は、実に多くの首なし女たちを書いた。われわれは、女に首がさがらないというバルザックの意味での人相が女に現われるのを見るために、「愛すればこそ」まで待たねばならなかった。と言うのは、この主観的な作家に対して少々穏当な言い方ではないが、ともかく、氏が明瞭な人間学的意識を交渉させようと、人間的同情をもって描いた最初の女は、この戯曲中の澄子である。澄子は、山田という氏の悪魔の意地穢なさの真実を、愛ゆえに明瞭に、理解する女として描かれる。澄子は「愛なき人々」のお杉となり、「神と人との間」の朝子となる。朝子に至っては、澄子にみられたような率直性の多少の生硬さは全く溶けて肉体化し、潑剌としかも悪みるようだ。添田に韜晦されて穂積の下宿を訪ねる、朝子の姿などは、ほとんど無類の美しさだ。

恋愛が最も重要なほとんど唯一の題材であり、その分析を全く抛棄して、その陶酔と苦悩との裡に自意識の確立を企図したこの作家は、「痴人の愛」に至って、その愛経を完成した。痴人の愛は、痴人の哲学の確立である。世を嘲笑する術を全く知らず、進んで敗北を実践してきた氏の悪魔が辿りついた当然の頂である。なまなましい感動が、これほど静かに語られたことはない。なんら人を強いるものをもたぬ、一見凡々たるこの物語は、「これを読んで、馬鹿馬鹿しいと思う人は笑ってください。教訓になると思う人は、いい見せしめにしてください」というまた平凡な結語で終わる。だが、なんとたくさんな戦いが戦われたか。氏は確信をもって語っているのだ、痴人こそ人間である、と。氏の「此の人を見よ」である。

さて、約束の紙数を超過しているので、もう止めなければならぬ。「痴人の愛」以後、最も見

さにある。

人々は私が先に仮面の真実と書いた処を了解してくれるだろう。またこの成り立ちに関して心理的説明に全く興味を失う、と書いた処を了解してくれるだろう、氏は悪魔をみつけた、だが悪魔主義などというものを一度もみつけやしないのだ。氏の悪魔も異端者も決して仮面ではない。一般に悪魔や異端者が、この世への反逆から始める処を、氏の悪魔や異端者はこの世への屈従から始めたのだ。彼らは世を冷笑する術（すべ）を全く知らない、どんな命令にせよ心臓の命令には抗し得ない処に彼らの本体があるのである。

私は、今、氏の作品を読みかえして、氏の作品が、かつて私を動かした処には、なんの興味も湧かなかった。そして、きらびやかな諸作の間に看過した「悪魔、続悪魔」、「異端者の悲しみ」の裡に氏の初期制作の傑作をみるのだ。そこには決して古くならないものがある。人間の弱少とか、悲惨とかいう空疎な概念ではなしに、もっと親しく真実な、人間の汚ならしさや、意地穢（いじきた）なさのまことに美しい表現がある。「異端者の悲しみ」で、まだ怖ず怖ずしていた意地穢なさの自覚は、後年「鮫人」の中の服部によって確信をもって噛みしめられる。人間意地穢なくならなければ、意地穢なさの真実は決してわからぬ、と。氏の感性上の絶対の柔軟性が、ここまで来るのは当然なことであって、また、この深刻な意地穢なさが、己れを意識しない場合には、全くの純潔であることも当然であって、この純潔が、一方「母を恋ふる記」を書き、一方「富美子の足」を書くのだ、この二作は同質異像である。

「三十にならなければ女に人相なんて現われるものじゃない」、これは確かバルザックの言葉

この不撓（ふとう）な描写家で装飾家であり、理屈をいわない作家から、その制作の理論に関する明らかな言葉をさがし出すことは難かしい。だが、ここに人はなんといおうと、また作者自身がなんといおうと、私にはたいへん暗示的に考えられる言葉がある。「魔術師」の中で、男が魔術師に誘惑され、情人を捨て、進んで牧羊神に変形されようとして、最後に次のように言う。「私はお前の言うとおり、意気地のない人間だ。あの魔術師の美貌に溺（おぼ）れて、お前を忘れてしまったのだ。なるほど私は負けたに違いない。しかし私には、負けるか勝つかということよりもっと大切な問題があるのだ」と。もっと大切な問題とは何か。それは牧羊神になることではない。眼前の誘惑に飽くまでも誠実であるということなのだ。感性上の無類の柔軟と、その絶対に誠実な追求、ここに氏の反ボオドレエル的悪魔主義の源がある。

　氏ほど現世の快楽が深刻な意味をもっている作家は他にない。氏は、征服によらず享楽によってこの世をわがものとする種類の作家であり、たとえ、ことごとくの思想が氏にとって無力であり、あるいは思想とは、言わば言語影像を喚起する単なる力であり、単なる象徴的過程であると言っても差し支えないようなものであろうとも、こういう狭隘（きょうあい）な範囲におしこめられた思想の力は、おのずから独特な意味をもってくる。一と口で言えば、弱さの哲学が生まれてくるのである。ここに、氏の独創の本質があるのだ、と私は信ずる。なるほど、感性上の柔軟は、通俗人にでもあることで、およそ苦もない人間の覚悟であるが、その絶対的な柔軟は、選ばれた稟質（ひんしつ）にだけ許されるもので、重要な点は、氏がこれを悪魔まで、異端者まで、引っ張って来なければならなかった弱さにある、逆に言えば、氏が、この極端な柔軟がこの世で必ず敗北することを確信する強

であるが、悪魔的でも虚無的でもない、彼らの感慨からのぞけるものは明らかに最も普通な意味での理想家の顔である。

氏は理想家である。だが、眼前にはいつも眼にみえるかたちを、心にはいつも実際的感情を必要とする理想家だ、不断に肉体的衝撃を受けることが、どうしても必要である処の理想家だ。この一見相反する二つの型の結合は、問題を複雑にするようだが、実は簡明なのだ。問題が複雑になるのは、この両類型の力が弱い個性の場合に限るので、氏のような強烈な自我をもった作家の場合、肉体的意識の裡に沈潜すると共に、あらゆる思想が放逐される、いや、社会的文化概念そのものが放逐される。この官能的理想家の世界観は必ずしも簡単ではないが、全く純一だ。氏にとって世界は、氏が心を傾けて消費しようと希（ねが）う肉体的生活に、言わば物理的な正確さで不断に栄養を供給する、もらうものが快楽にせよ、苦痛にせよ、ことごとく満足な存在なのだ。もし唯美主義という言葉が必要なら、ここに谷崎氏の全然反ワイルド的唯美主義の源がある。

氏は女を望むのと同じ情熱で美を望んだ。肉体的欲情が直接に美を喚起し、喚起された肉体的美はまた氏の精神の裡でなんらの邪魔物にも出会わなかった。感性、性的生活と造型美、これが、氏の翳（かざ）す刀の両刃（もろは）のようにみえる。そして氏は何を突き当てたのか。何故に氏は単なる審美家とあるいは単なる快楽児とならなかったか。

さて最後に、私は氏の一流作家たる面目にやっと近づいたように思う。

5

それにしても、悧巧（りこう）なような馬鹿なような、大人のような子供のような、その劇的行動にかかわらず結局凡々たる感傷家にすぎぬと思わざるを得ないほど、魅力のない人物で、その感受性は、主人公添田の小心でしかも貪婪（どんらん）で、嘘つきで、誠実で、生活的な欲情的な、ほとんどあらゆる女性的な強さを具備しているようなあんばいな性格とは比較にならないくらい影が薄く、薄弱に描かれている。谷崎氏の筆は心理的な分析には全く適さぬのであって、穂積は神経的な自意識家として描かれながら、添田を毒殺する最後のどたん場になると、天に代わって悪人を誅（ちゅう）する態の、能弁であるがすこぶる凡庸な理論を確信する道徳家となってしまう。こういう例はいくらも挙げられるが、これは当然なことであって、氏の作品中の人物の自己解剖を仔細にみれば、すべて道徳家の、常識家の反省であるので、この反省が尋常な生活の裡に描かれている場合は、少しも目に立たず、いや逆に人間的な現実性をもっていきいきとしているが（たとえば「異端者の悲しみ」を見よ）、一度、作者の奔放な構想力に乗せられて、異常な事件の裡に投げ込まれると、戸迷わざるを得ない。思想は現実性を失わずに生活にもうついて行けなくなる。勢い、思想は背延びして、誇張的表現をとる。「金と銀」で友人青野を殺す大川は、「青野が死ねば己の芸術が救われる。青野を殺すのは不道徳だとしても、自分の芸術を殺す方がより不道徳だ」という思想に陶酔する。「呪（のろ）われた戯曲」で妻を殺す佐々木は、「善人の仲間入りがしたい虚栄心に囚（とら）われて、不徹底な生活をしてかえって悪業を重ねるより悪人なら悪人らしく飽くまでも徹底することだ」と思索する。こういう平凡な理論が、潑剌（はつらつ）とした感性の絵巻の裡で、声高に語られる処に奇妙な不器用が現出する。それはともかくとして、大川にしても、佐々木にしても、その覚悟ははなはだやけっぱち

ないものとして在る。精神はまた、その生理的基底からいささかも逃げ出してはならぬものとして在る。「饒太郎」「富美子の足」は、いわゆるマゾヒスム、フェチシスムの世界を書いた傑作であるが、これらの肉体的経験の驚くべき異常性にもかかわらず、これらの作品には、病的に腐爛（ふらん）した臭（にお）いは少しも漂っておらぬ、死の影もない、絶望の影もない、その味わいは飽くまでも健康で、強靱（きょうじん）である。虚無とか懐疑とかいう精神は、氏のなまなましい実験に指を触れることを許されない。氏が肉体的経験に置く絶対の信頼でかがやいている。氏の精神はどんなに奔放に夢みても、不安な狂的な抒情詩を作らない。いつも鮮明な輪郭をもった肉感的な叙事詩である。「刺青」から始めて、氏は好んで架空の空想の作品をものしたが、またそういう幻想的短篇が詩的散文としてもっとも世に迎えられたのだが、これらはあくまで、「悪魔、続悪魔」あるいは「羹」を書いたと同一人の手になるもので、本来の意味で詩的でもなければ幻想的でもない。なんら朧（おぼろ）な抒情的な精緻（せいち）も示さず、しかも架空的なこれらの絵は、精神の鮮やかな変貌的行動とでも名づけたいような性格をもっているのだ。

心理的なあるいは観念的な世界では、全く無器用で無力な氏の想像力や感受性は、一度感性の世界にふみ込むと、たちまち変通自在な魔性をあらわす。魔性をあらわすなどという言い方は、あんまりいい言い方だとは思わぬのだが、自然とそういう言葉が浮かぶほど、氏が自由にその稟性を傾ける世界は何か女性的深刻を思わせるのである。

氏の全作を見渡しても、冷酷な自己分析に苦しむ人物は全くみつからないので、いくぶんそれに近いような人物で代表的なものと思えるのは、おそらく「神と人との間」の中の穂積であるが、

眼が物のかたちを余す所なく舐め尽くす不屈な執拗性の裡に陶酔しようとする、氏の本能的情熱を示す好例である。もし、氏にこの情熱がなかったならば、氏の初期にかかれた処の絢爛な飾り画は、その意匠の重みに堪えまい。氏のすべての制作の根柢に横たわる、この情熱をつかまなければこの独創性の扉はひらくことはできぬ。

　氏の言葉の影像は可見的のかたちを決して離れない。氏が表現する感動の美しさや、なまなましさに必ず生理的陶酔あるいは苦痛の裏うちがあるので、歯痛から起こる幻想を取り扱った「病蓐の幻想」という短篇は、氏の言語影像喚起に関する見積書だと申して差し支えない。氏は官能上の鮮やかなかたちを握らなければ何物も想像（創造に通ず）することができない作家だ、これは極端な申し様ではない、そういう極端な稟性が谷崎氏にはあるのだ。たとえば梧桐の細描を、バルザックの小説でしばしば出会う人物の同じように疲れを知らない細述に較べてみるとよくわかる。二人の類似は外観だけなのだ。人物のかたちを縫って行くバルザックの眼はいつもその人物の心理的な位相に、あるいはその人物の位置する小説理論的な位相に密着しているのであって、たとえばある女がある所からある所まで行くのに、どこの通りを通って、どこの横町を曲がり、何々橋を渡り、なんとか街に出て、細々と述べたてたあげくが、さてこんなにくどくど道順をのべたのは、前にのべたこの女が家を出た時のような心理状態ではこういう順序で歩くはずで、他の道は通らないということを示したかったのだ、と断わり書きを書く。（これは確か、「ベット」の中にあったと記憶している）

　谷崎氏にとって、外界は、精神の目的の前で精神の必要の前で、いささかもよろめいてはなら

な意識、あるいはしばしば生活至上の手段としてあらわれた点である。佐藤春夫氏がその「潤一郎論」の中で、谷崎氏の悪魔主義の空疎を指摘して、これを、氏の構想上の一姿態、ないしは氏のシャルラタニスムであると断じている。つまり谷崎氏の悪魔主義は、心情の弱さと観察の不徹底と江戸っ子の「どうせ俺あ悪だよ、勝手にしやがれ」とが寄ってたかって氏に被せた鬼の面だというのである。おそらくこの意見に誤りはないであろう。だが、また、これが卓見だとすれば、はなはだ江戸っ子風な卓見であることも争われないのであって、こういう消極的なものの考え方をすれば、おそらくボオドレエルから偽悪家をさぐり出すのも容易なことになるはずだ。

谷崎氏の「悪魔」あるいは「異端者」ははたして仮面であるか。もし仮面であるならば、何故氏は仮面を必要としたのか。ここに至って私は、あらゆる心理的説明に興味を失う。残る処は、ただ仮面の真実のみである。人々が仮面という言葉にまどわされないようにと望んで先へ進もう。

4

例はいくらでもあるが、たとえば「鮫人」の中で、作者は、「一人の人間の容貌を説くのも一国の地勢を述べると同じ労力がいるものであって――」と断わり書きをしながら、梧桐寛治という男の面貌を、いつ果てるともみえぬ形容詞の流れにのって、綿々と語り描いている。この饒舌（じょうぜつ）な描写によって読者が、はたして梧桐という男の顔を鮮やかに眼に浮かべることができるか、できないかなどということは全く問題にならないほど、この文章は壮観で、まことに洒落（しゃれ）や冗談でできる仕事ではない。また、単なる才能の氾濫として説明でき難いものだとすれば、明らかに、肉

と共に、また、作者がみずからの資質の発見史でもある。

さて、もう少しポオとボオドレエルをだしに使うことにしよう。ポオは人も知るとおり、異常や恐駭や、偏奇を愛した。谷崎氏もまたこれらのものを愛した。だが、ポオはこれらを正しいと信じたからこそ愛したのだ。尋常なものよりもいっそう正確な真実な現実であると信じたからこそ愛したのだ。彼の背後にはいつも「ユウレカ」の世界観が聳えていた。谷崎氏の場合は、全く違うので、異常の愛好は氏の感性上の一つの態度であり、趣味であり、その現実性は氏のこの趣味が性格的に強い根柢を持つ処から来る。美はポオにとっては、理性の絶対命令として存するが、谷崎氏にとっては感性の方向の必然性として存する。だから、この二作家が書いた美に関するアレゴリイの傑作「ベルフリイのデヴィル」と「魔術師」とならべてみると、前者は当然正確な秩序ある理知美の、社会に対する厭嫌冷嘲による絶望的な擁護を表現し、後者は孤立した官能美の世界に沈潜して、その讃歎とその誘惑による人間的悩みとを描いている。

谷崎氏の作品で女という言葉についでしばしば出会う言葉に美の他に悪という言葉がある。人間悪の概念はポオにおいてすでに明瞭に語られたが、これをいっそう地上的な色彩の裡に深化したのはボオドレエルであった。しかし、ボオドレエルが理解し使用した悪という言葉は、一般道徳上の意味からおよそ遠いものであって、極端な厭世家の眼が、現実のすべての場所に発見したというよりも現実の最も純粋な抽象としての、宗教的な絶対的な意味をもっていた。谷崎氏にあってはもう述べる必要もなかろうが、悪はその誇張的な面貌にかかわらず、普通人の意味する悪から理論上少しも異なった概念ではないので、ただ、異なる処は、悪に対する執拗な洞察と誠実

渉を持つことはできない。別段あらを捜そうと努めなくても、谷崎氏の作品から容易にみてとれるものは、批評精神の薄弱である。もし、この薄弱のもつ意味をまるでさぐろうとしなければ、ほとんど奇異とさえ見える薄弱である。この事情に関していちばん手近な例は氏のエッセイであろう。「饒舌録」という本がある。この本が人々を引きつけるのは、一般に多くのエッセイに見られるような、自由な無私な批判力でもなければ、独断的な強い理解力でもない。ここに示された作者の理知は、あれほどの博学と深い教養とを持った人でありながらと思えば、およそ知的共感性を欠如していると私は感ずると言っても失礼な言葉だとは思わぬ。氏のエッセイは、隅々までも滲透した、氏が獲得した情感の味わいの深さによって、われわれを引きずって行くのだ。私は話を進める都合上、一面的な観察をつづけるが、青年期の意識上の葛藤が取り扱われている、おそらく氏の半自伝的な作品「神童」「鬼の面」等に、また、氏の理知の性格が明瞭にうかがわれる。この二作の主人公はいずれも最も早熟な知的な頭をもって登場するが、彼らの理知は全くその内的呼吸を欠いている。描かれたものは理知の機能というよりもむしろ知識の享楽である。ポオやボオドレエルを苦しめた否定的な分析的な力として、現実の裡に知的影像を織ろうとする理知の姿はどこにもみられない。「神童」の理知は、次々に現われる今まで見たことのなかったこの世の意匠の感性的発見の前に、ほとんど信じられないほどの謙譲で降伏する。彼には、この場合、理知が感性の上にのさばる必要もなければ権利もないのだ、というのが、彼の理知は最初から、未だ眼覚めない官能の一形式としてあったにすぎぬがためだ。「神童」はいわゆる「神童も二十歳過ぎればただの人」という昔ながらの平凡な世の実相を巧みに美しく描き出した画である

派の名もまたこの線上に発生した。

3

人々は氏がつとにポオあるいはボオドレエルの影響を受けたことを云々した。いったい、影響という言葉を文芸批評家たちから奪ってしまうと、たいへんな不都合を感ずるほど、この言葉は便利至極なものであるが、この言葉の濫用は、一般に駄洒落であるのが通則で、言わば太陽の光線の影響で色が黒くなったと言ったような、見る人の眼に明らかな部分に、また、当人も明らかに自覚する部分に、影響の真意はないのだから、そういうものは、影響と呼ぶより模倣と言った方がはるかに穏当だ。この意味で、ポオやボオドレエルの模倣は、谷崎氏の作品、特にその初期の短篇に見られる。それだけの話だ。影響という言葉の完璧な意味で、ポオはボオドレエルに影響を与えた。ボオドレエルはポオの美点にも、弱点にも、正しさにも、嘘にも、心底から共感して震駭された。二人の関係には血縁的な深刻性がある。こういう意味で、二人は、谷崎氏になんの影響も与えなかったと言ってよろしい。二人の持つある色彩が、谷崎氏の鋭敏な感情の表面をなでたにすぎぬ。

ポオもボオドレエルも当時一流の詩を書くと共に、一流の評論を書いた人たちであった。この双生児的天才が、浪漫派文芸にあげた大きな反抗は、数学者の冷徹を帯びた理知と神秘家の憧憬を蔵した感性との果敢な結合から発したのであって、彼らの制作は人生観上全く知的な熱烈なドグマの上に立っていた。彼らの栄光も、悲惨も、飽くまでも感覚的な谷崎氏の芸術と本質的な交

テエヌとルナンに同時に太鼓をたたかれ、あまつさえ浪漫派と呼ばれながら浪漫派文学の埒外に出て創造したあまたの大作家の伝統を身近に感じて制作しなければならなかった彼らが、作家実践の前提として、自我の完全な廃棄を確信せざるを得なかったことは当然であった。したがって各作家は、その芸術的資質に応じて独自の世界を築いてしまったが、彼らの築いた世界は、絶望の世界にせよ、陶酔の世界にせよ、みな個人的実生活からは明瞭に脱した観念的世界であった。

　このような次第を思えば、わが国に輸入された自然主義文学なるものは、ほんの文学の技巧上の一形式にすぎなかったと言って決して過言ではないのだ。外部から作家に強力に君臨する実証主義的思想がなかったので、作家たちはなんら社会的な野心的な制作理論も持たなかった。なるほど単なる文学上の技巧の一形式としての、自然主義文学などというものはあり得ない。だがこの事実は次のことと同じ意味だ、すなわち、わが国の自然主義文学は、これが文学上の単なる技巧としては本来あり得ない正しくその範囲で発明国の思潮を恐る恐る汲んだにすぎぬ。多くの作家は最初から自我に固執した。いわゆる「無技巧の技巧」という日本作家の資質に最も好都合な手法の錬磨に赴く一方、実証的精神は社会の構造に向けられず、意識の検討に向けられた、と言うよりむしろこの精神は自己修養の手段となった。自然主義文学に関して、心境小説、心辺雑事小説等の日本独特の専門語が発明されたゆえんである。

　谷崎氏が刺青をほどこした肌はかくのごとき肌であった。肌は弱々しく退却したが、また、氏の叛逆にも反自然主義なる明瞭な思想はなかったのであった。氏の捲き起こした革命は全く技巧上の革命であった。何を措いてもまず氏は豊麗な技巧家として登場したのである。悪魔派、唯美

十九世紀の後半期が始まろうとして、「吾々の小説の特徴は、現代において最も歴史的なものにということで、この世紀の精神史に最も多くの事実となまなましい真理とを供給する小説なのだ」とゴンクウル兄弟がその日記に確信をもって記して以来、この覚悟はいわゆる自然主義小説家の信条となった。しかし、当然なことであるが、文学の世界を人事百般の臨床実験室とするという勇敢な理論から正確な結果を生み得た作家は一人も出なかった。理屈どおりには仕事ははこばなかった。銘々勝手な道を歩いてしまったのである。ゾラやモオパッサンや、ユイスマンスについてはいまさら言うに及ばぬことであろうが、おそらく最も謙譲に忠実に自然主義文学の理論を辿(たど)ったゴンクウル兄弟にしてからが、「ジェルミニイ・ラセルトウ」の価値が、その有名な序文に披瀝(ひれき)された理論によるのか、また彼らの神経的な印象的な才筆によるのか判定できない。自然主義文学というありがたそうな言葉は、その発祥の本国でも個々の作品の個性に照らしてみれば、およそだらしのないほどはかない言葉であるとすれば、これが海を越えわが国に輸入されて、明治末期の文学に氾濫(はんらん)した時、この言葉はいったい何を意味するのかほとんど見当がつかないのはあたりまえのことである。しかし、自然主義文学という言葉の朦朧(もうろう)性を大いに割引して、ここに確実に言えると思うことがたった一つある。それは吾が国の自然主義文学というものは、その元祖の性格とは似ても似つかぬものと私には思われるということだ。多種多様に花咲いたとしても、とかく本国では、自然主義文学は、ゴンクウルの正確な宣言に始まってゾラの仰々しい成功（あるいは失敗）に至るに鑑(かんが)みれば、底にまさしく野心的な社会的イデオロギイを蔵していた。作家は例外なく野心的な社会小説を書いた。というのが、上にコントにつづいてベルナアルを戴(いただ)き、

年ごろで文学を愛好する人たちはみな身に覚えはあるはずだ。氏がいわゆる自然主義文学の蒼白な肌に、芳烈絢爛な刺青をほどこし、たちまちわが文学界を席捲したと見えたはなばなしさは、人々周知のことである。芸術はいつの世でも強烈な個性を必要とする。社会は芸術を生産する大きな工場だが、大工場が必ず精密な実験室を必要とするように、作家は社会とは明からさまな交渉の不可能な個性的理論をはぐくんでいるものだ。強烈な個性にとっては、個人主義思想の正邪に関する、どんな精確な理論も退屈であり、逆に思想にとっては、どんな強い個性でも単なる命題にすぎぬ。ここに、人間理知の一種の不可能性に絡んでくる理由から永久に拭い去ることのできない、批評家が衝きあたる難点がある。だが止めにしよう、おそらくそういう問題の詮索はこの世でいちばんやくざな仕事であるらしい。それに意気地のない理論家から叱られることも私は好まない。

さて明治末期、作家にとって彼の夢みる世界が、社会の姿より大き過ぎも小さ過ぎもしなかったような時、批評家にとって、たとえ拙劣な作品にせよ（拙劣な作品というものは由来その力の薄弱のために、是非なく作品が守る世界以外の世界をさらけ出すものだ）、作品の背後にこの世の展望を強いられる必要がなかったような時に、谷崎氏の強い個性が、およそ赴くがままに放胆に縦横無碍の世界を築き得たことは当然であろう。世人は氏の手になった新意匠に唯美派あるいは悪魔派という折り紙をつけた。世人の作家につける標識がすべて似つかわしい顔をしているようにこの折り紙もそんなふうに見える。ある人の姓名がその人物に似つかわしげに見えるようなものだ。

と私は思わざるを得なかったのだ。第二の理由は、私の書く処は、佐藤氏のつかんだ範囲、なおそらく逃れることができるかどうかは疑わしいということだ。他人の手になれば違ったものができあがるのは理の当然だが、それにしても私は、書いてしまってさて以上佐藤氏のかくかくの論文に負う処が多い、などというまじまじ面はできないのである。

谷崎潤一郎、人々はこの作家の名を耳にしてすでに久しい、今日ではもう大の字がついている、大谷崎、大の字がついたことは、すでに一流の表現が完了されていることを示すものだ、これは批評する者にとってははなはだ好都合なことであるはずだが、またこの事は同時に、この奔放不羈な個性の冒した数々の失策と、その豊富性にまつわる数々の社会的偏見の総和も示しているとあれば、結局あんまり都合のいいことにはならぬようだ。世人が暗黙の合意の裡に冠せた大の字が、正当であると同時に、不埒（ふらち）なゆえんであるが、ともかく、何事にせよ、表看板には私は興味がない。少なくとも作家に対しては作家の核心に近づこうと、これを適用しない限りでは無意味なものであろう。

2

中学にはいったか、はいらないころだったろう。今まで大人の読む本と決めていた「中央公論」に「人魚の嘆き」を見つけて逆上した。「むかしむかし、まだ愛親覚羅（あいしんかくら）氏の王朝が、六月の牡丹（ぼたん）のように栄え耀いていた時分、支那の大都の南京（ナンキン）に孟世燾（もうせいちゅう）という、うら若い——」云々の書き出しを、ふと気がつけば今まで暗誦（あんしょう）できるに至ってはいささかテレくさいのであるが、私ぐらいの

谷崎潤一郎

1

谷崎潤一郎氏を論じた文章で、私の記憶する限りでは、佐藤春夫氏が数年前に発表した「潤一郎。人及び芸術」（後、評論集「文芸一夕話」に採録された）という論文がいちばん立派なものだと思っている。これは楽々と語られた口述文で、氏もまた批評ではない漫談であると断わっているが、なかなか漫談どころではないので、氏の繊鋭な批評眼が自在にのびのびと働いている点で、また氏の谷崎氏との永年の友愛によって、友愛のみが正確につかむことのできる余人には近づき難い真理が、各処に織り込まれていると思わざるを得ない点で、この論文は氏の文芸評論中の白眉であると私は思う。ところで、私が谷崎氏について書こうとして、佐藤氏の名潤一郎論があることを初めに断わっておきたい理由だが、これには二つある。第一の理由はたいへん身勝手なもので、人々がみんな佐藤氏の論文を思い出してくれたら、私が今駄文を草するにあたって、どんなに話がしやすかろう、と思うのだ。佐藤氏の論文はいかにもすきのない理解に貫かれたもので、もちろん書かれてはじめて人々の合点する処だが、いわば潤一郎論の定石という観を呈している。また一方、それほど、潤一郎という豊富な作家に関する世人の偏見は根強くもつれたものである

択に迷っているのではない。迷っていると思うのは、モラル製造業者の逃れ難い必然に過ぎぬ。万人を説得するために工夫されたモラル、万人に納得が行くように論証されたものは、そのようなものが、元来これを前にして人間が手の下しようもないものなのである。そのようなものを、人間の本当の知恵が納得するはずがないのである。

（昭和十三年二月）

の論戦を捲き起こす。まるで今日の文学者や思想家は、言わば思想的不眠症にかかっているようだ。不眠症の男が、眠りにつけない最大原因が、その眠ろうとする努力にあるように、論証のみ急なモラルの探究のゆえに、モラルの真義が探究者の手から脱れているようなありさまが見られる。

そういう中に、「暗夜行路」を置いてみる。そしてあのみずみずしさがどこから来るか、あの叡智に充ちた眼差しのような美しさはどこから来るか、それを考えてみるのはよいことだ。衆人のために論証しようと焦躁する現代の諸精神のうちにあって、時任謙作の精神は、異様な孤独を守っているように見えるが、実は異様でも孤独でもない。彼の精神は、ただ健康にその実力を試しているにすぎない。この主人公のモラル探究の方法は、現代精神が探究という言葉から理解しているところとはおよそ違うということに注意するのはよいことだ。彼は、自分のつかもうとするモラルがどんなものだか知ってはいない。ただこれを知る知恵が、これに達する知恵とは別だということをよく知っている。彼は、心の悩みを言葉に翻訳し、その言葉にまたつまずくという現代文学者の愛好する遊戯を全く嗜まない。彼の苦しみは、言葉なぞを媒介とせず生活から直接にやって来る。これを立てなおすためにも、彼は生活を生活によって識る者の知恵、つまり精神の実力以外のものを使わない。

オルテガが明らかに洞察しているように、「規範がないというよりむしろ規範に人間が従わないという特徴を持った危機が現代に生じている」、そういう危機はすでに日本の思想界にも訪れている。そうだ、確かに人間がついて行かないのだ。さまざまなモラルの形態があり、人々が選

ない。どうにもならないからこそ通念となったのである。だから新しい思想の誕生のためには、時代の通念は、物的障碍のような姿で現われるのが常なのだ。昔からモラリストと言えば思想の物質化に対して文句をつけてきた。モンテエニュ以来変わりはしない。

　幸福といい不幸といい、外的事情に強いられて人間がかぶったり脱いだりする帽子のようなものだと、現代のインテリゲンチャは考えているが、そういう種類の知識は、幸福でも不幸でもない人間を作るだけだ。世の中には、外部の物が傷つけようもない内の幸福があり、何物も救いようのない深い不幸があることを僕らは知っているし、そういう幸不幸を識るのには、また別の知恵が要ることも知っている。別の知恵と言っても、少しも格別な知恵ではない。生活のなんたるかを生活によって識った者には、誰にでも備わった確かな知恵だ。「暗夜行路」は、この確かな知恵だけで書かれている。だから、この主人公が、きわめて排他的な幸福の探究から始めて、幸福とはある普遍的な力だという自覚に至るまでの筋道を理解するのにどのような倫理学も必要としない。それほどこの筋道はごく自然な筋道であり、この主人公のつかんだものは、おそらく深い叡智（えいち）だが、その根は一般生活人の知恵のうちにある。

　現代作家は、幸福という言葉は嫌いだがモラルという言葉は好きである。幸福にも不幸にも見離されたような人々が、新しいモラルについていろいろ工夫を凝らしているさまは、なんというか一種まことに脆弱（ぜいじゃく）な感じのする風景である。新しいモラルの探究、だが探究されているのはモラルの名目だけだ。ヒュウマニズムという名目が見つかる、するとすぐこの名目をどういうふうに限定すべきかという議論が起こる。日本主義という名目が見つかる、たちまちその当否が幾多

「暗夜行路」には、恋愛の戯画に類するようなものの片鱗（へんりん）さえない。登場する男女の間に、心理上の駆け引きなぞいっさい見られない。すべては性欲という根柢的なものに根ざし、二人が、言わば行為によるその理想化に協力するありさまが、熱烈な筆致で描き出されている。恋愛とは、何を置いても行為であり、意志である。それは単に在るものではなく、むしろ人間が発見し、発明し、保持するものだ。だから、恋愛小説の傑作の美しさ、真実さは、例外なく男女が自分らの幸福を実現しようとする誓言に基づくのである。

そこから「暗夜行路」の強い倫理的色彩が発する。志賀氏のモラリストとしての素地は、この作品ではじめてその全貌を現わした観がある。白樺（しらかば）派の文学者のうちにあって、志賀氏のモラリストとしての性格が露骨に見えなかったのも、氏のモラルの純粋さによった、ということを、この作で読者は納得するであろう。それはひと口で言えば深い意味での幸福の探究である。幸福の探究は、昔から変わらぬまた将来もおそらく変わらぬ人間の道徳だと、この作品は強い語調で語っているように見える。おそらくそうに違いあるまいと思われる。エデンの園の巨大な神話を、今日も人間は汲み尽くすことができない。将来もそうであるより他はあるまい。幸福は、各自が自力で生活の上に探り、知り、創り出すより他はない。その確実な方法に至っては学ぶこともできなければ教えることもできない。これも僕には非常に確かなことに思われる。

現代のインテリゲンチャにとって、幸福という言葉ほど遠くにあるものはない。しかも彼らは自分たちの不幸を自分たちの責任と考えることも止めた。自分ひとりで幸福を編み出す勇気も捨てた。そういう頑固な時代の通念を、僕はどうしようとも思わない。それはどうにもなるのでは

すことができないような恋愛的心理の葛藤（かっとう）は、非常に多く描かれているが、恋愛の本質的な幸福や不幸は、新聞の三面記事が、これを引き受けているありさまだ。もともと恋愛は文学的なものではない。人々が考えるように文学に翻訳しやすいものではない。古来、恋愛文学の氾濫は、それだけに駄作もまた非常な数に上ることを語っているとも言える。

貧血したリアリズムが心理主義に堕（だ）するのは当然だが、最近著しく心理化した作家らの技巧に、恋愛は、まことに恰好な材料を提供している。実を言えば、恋愛という絶対の事実など作家たちはもう必要としていない。ただ男女の交渉に際して現われる心理上の駆け引きだけが、何か意味ありげに作家らの眼前にある。ではそんなものを、作家たちの内部の何が必要としているかと反問すれば、おそらく彼らは返答に窮するのである。

あるいは、自分たちは、恋愛心理という人間心理の最も微妙なからくりを分析してみせているのだと答えるかもしれない。だが人生の微妙さは断じてそんな処に見つかるはずはないのだ。行為たることを止めた恋愛が醸（かも）す心理上の駆け引きなぞに、元来嘘（うそ）も本当もあるはずがない。どのような心理だって可能なのだ。つまりいっさいがでたらめなのだ。かつて浪漫派文学が、生活の恋愛的装飾について遺した膨大な駄言を考え合わせてみるがよい。今日の恋愛心理小説が、これに劣らず空想的なものだと気がつくだろう。作家たちは、作品のサブタイトルに「恋愛という悪行」と書いた気でいるかもしれないが、内的統制力を失った彼らのリアリズムにとっては、何を書いても一応本当らしく見える恋愛心理の不安定性が、単に恰好な対象であるにすぎないと考える方が、僕には実情に近いと思われる。

僕らは相手を冷静に観察はするが、相手にほんとうに魅力ある人間の姿を読むためには、観察だけでは足りない。愛情とか友情とか尊敬とかが要るので、そういうものが観察した人間の姿を明らかに浮かびあがらせる言わば仕上げの役目をする。そういうものがほんとうのリアリズムなのであって、軽薄なリアリズム小説を書いている作家も、日常生活で親友に対してほんとうのリアリズムを発揮していることに自ら気がつくだろう。もっとも親友を作るということは孤独になると同じように、まずたいていの小説を書くより難かしい仕事だから、気がつきようもないかもしれぬ。小説中の諸人物の軽薄な諸関係は、作者の日常の軽薄な人間交渉の反映でないかとさえ思う。

5

「暗夜行路」は、傑れた恋愛小説である。通読して幾年ぶりでほんとうの恋愛小説に出会ったろうと思ったが、それほど現代では恋愛小説と呼ぶことのできるものが払底している。だが恋愛という大きな事実が払底しているわけではないのだから、小説家は恋愛に触れないで小説を書くことは依然として困難なのである。したがって恋愛小説めいた恋愛小説はむろん、たくさんあるわけだ。だがそういう作家の唯一の口実、現代人は恋愛めいた恋愛しかしないという口実は、あまり当てにならない。むしろ恋愛めいた恋愛しかしない少数の人が小説の影響下にある。

　恋愛という激しい粗野な情熱は、万人に平等だ。僕らは機会あるごとに野蛮人に立ち還っている。現代小説家のペンは、もはやそこまで下って来ることを止めてしまった。どこにも根を下ろ

あろう。だが作者は、時任謙作の創造には、その才能を徹底的に発揮している。こういう処を熟視したなら、わが国の近代文学中稀れに見る人間典型がそこに描かれていることに厭でも気がつくはずだ。

作家の描く人間典型などとは曖昧な言葉だ。描かれた人間で、どれが類型を出でず、どれが典型にまで達しているか、そういうことを判別する理屈なぞはいっさいない。だが誰も作品の読後印象の上で誤りはしない。誤らぬからこそ、類型とか典型とかいう言葉もできてきたのである。類型はいつも典型に憧（あこが）れている。小説読者は、小説のうちにいかにも在りそうな人間を探しているのではない、この人でなければならないという人間を求めている。物語中の人物の名前を覚え込んで忘れない子供の心は、小説史上に幾人かの人間典型を記憶する歴史の知恵に直接通じているものだ。

時任謙作は、ただ世の中に在りそうな人物ではない。読者は彼の魅力に抗することは難かしい、そういう人物だ。どこからその魅力は生まれるのか。魅力ある実在の人物を作者が冷静に正確に写してみせたからではない。作者はこの一人の人物を創りあげるのに十何年もかけた、その愛情、作者がこの人物に注いだ深い愛情から来るのではあるまいか。ひと口で言えば、作者の愛情が一人物を見事に客観化した場合なのではなかろうか。

だが、そういう言い方をすると、何かそこに美学上の高級な理論がありそうに思えるが、実はそんなものはない。僕らの日常生活における人と人とのほんとうの関係というものを反省してみればよい。僕らはいつも知らず識らず愛情によって相手をはっきりつかんでいるのだ。なるほど、

ないうぬぼれから来る囈言にすぎない。

作品の印象をすなおに受け入れるために、何も批評家になる必要はない。作中人物となって生活しているような気になること、あるいは作中人物と実際に交際したいような気持ちになること、そういう一般読者が小説を読むに際して必ず抱くすなおな錯覚は、高級なもの通俗なものたるを問わず、およそ小説と呼ばれるものが社会に生きるための根柢の条件をなす。そういう通俗な（実は決して通俗などとは呼べないものなのだが）錯覚を満足させない小説は、批評家が、その思想の進歩性を、その意図の正当さをどんなに説いた処でいわゆる文壇論議を出ないのである。一般読者は、批評家から教わったある作品の意図などというものと、作品から受ける最初の素朴な印象とを決して交換したがらないからだ。月評で食っている批評家も、また一般読者の心を持っている。この心が正直に語りだしたら月評もへちまもなくなる。今はそんな時だ。

4

志賀氏の文学に登場する人物の数や種類は、周知のようにきわめて少ない。だから、これほどの人物しか踊らすことのできない手腕で、いったい小説家と言えるだろうか、という議論もむろん成り立つのである。しかし古典が（志賀氏の作はすでに古典だ）日に新たなゆえんは、その作者に、後世の発見を待つほど多様な才能が備わっていたためではない。ある限定されてはいるがユニックな才能を徹底的に発揮したことによるのだ。志賀氏の作品のうち、作者の手で充分に仕上げられた人間のタイプを求めれば、わずかに「暗夜行路」の時任謙作一人しか見つからないで

た人間のような様子が、僕らの心に或る暗黙の理解を伝える。そしてそこから、現代文学の病勢（びょうせい）に関する、言わば病因論（エティオロジィ）ともいうべきものがおのずから僕の心に浮かび上がってくるのである。

リアリズムの万能という入場券みたようなものを握って、毎月数十という雑誌小説に幾日という人物が登場する。彼らは月評家に、自分の入場券を示し、このとおり僕らは架空の人物ではない、実在の人物だという。そして彼らの持った入場券に作者のサインのある場合はきわめて稀れである。なるほど彼らは架空の人物ではない。その言行には不可解な処も、不自然な処もない。しかしなんという魅力のない退屈な人たちだろう。実際に居そうな人たちばかりだが、実際に居たところでつきあってみたいというような想いを起こさせる人物が幾人いるだろう。そういう味気なさを知らない批評家はおそらく一人もあるまい。

なるほど作家は、小説中の人物に親しみを感ずるか感じないかというような読者の通俗な想いを狙って小説を書くのではあるまい。だから批評家も、なるたけ小説は通俗に読むまいと心がけているわけで、毎月何十人という退屈極まる登場人物たちを送迎しながら、心の底に味わう言うに言われぬ味気なさのごときは、商売柄口に出さぬことにしている。印象批評はいけないと言われるが、作品の印象を率直に語ろうとすれば、心底の味気なさをぶちまけることになるのだから、印象批評などというものは、実際上ほとんど不可能に近いのである。しかたがないから、作品から作者の意図を抽象する、あるいは作者の思想を抽象する、そしてなんとか作品評の態を装う。これが、近ごろ、少なくとも批評という仕事をまじめに考えている人が苦りきってやっていることだ。近ごろの文芸時評は、作品に触れなくてけしからぬというような不平は、作家のとてつも

利さで身を滅ぼす。便利さが新たな努力を麻痺させるからだ。文学上のリアリズムも危機はその万能のうちにおのずから萌すもので、たとえばロマンティスムとの衝突というような外的な機縁で醸されるものではない。

作家たちがロマンティスム技術の空想性に頼る危険は、批評家が眼をつけてやかましく言うほど実は危険なものではない。空想による過失だとか虚偽だとか言うものは、このセチがらい世の中で、放っておいてもごまかしおおせるものではないからだ。しかし、リアリズムの万能に頼る作家の陥る欺瞞は残念ながらそう明らさまなものではない。そこでは虚偽が、いつももっともらしい姿をしているからだ。「生のままの真実は嘘よりももっと嘘だ」というパラドックスでヴァレリイはこのめんどうな現代小説美学の欺瞞を言っているが、リアリズムがもっぱら生のままの真実の蒐集に走るようになったのも、作家たちが各自の心のうちに殺すべき嘘を見つけなくなってきたからだとも考えられる。リアリズムの年齢が未だ若いころには、現実暴露ということは、同時に作家が自分の心の裡に殺すべきセンチメンタリストやロマンチストの反抗を感じていたことを意味した。そういう反抗を心中に全く感じなくなった時、作家のなかの詩人が死ぬ。だが曖昧な言葉をもうこれ以上続けまい。再び言うが、こういうことは、できあがった作品の最初の印象、その味わいの深浅が、誤ることなく語ってきかせてくれるものだ。僕らはそこから、拙い演繹をやるにすぎない。

現代の複雑多彩な文学のなかにあって、志賀氏の驚くほど単純な文学は、ほとんど沈黙した人間のような様子をしている。しかし、誰が氏の作品のリアリティの深さを見誤ろうか。この黙し

えているというのも、要するに僕らは多かれ少なかれ生まれながらの叙事詩人であるからなのだ。傑れたリアリズム小説というものも、この僕らの素朴な経験を深化し純化したものであって、何か格別な職業の秘密によってできあがったものではない。志賀氏の小説などは、その構造が純粋であるから、この間の事情をたいへんよく語ってくれる。

描かれる対象の混乱そのものが、リアリズムを武器とする作家の作品のリアリティをだいなしにする、と前に書いたが、結局それは消極的な原因であって、真因はリアリズムさえあればなんでも描けるという、たとえば昔からある心眼というような美しい言葉を軽蔑する作家の度し難い自負にある。今日ほど作家らが自然に対する謙譲な心を失ってしまった時はなかったろう。彼らは自然に関しては何もかも承知してしまっている。そして描き出された処にどんな的確さがあるか。銀座通りが描かれても、本所の工場が描かれても、必ずしも銀座でなくても本所でなくてもいいというはなはだ不安定な姿が現われる。今日のリアリズムはすでに固有名詞を躍動させるような根柢的な力を失ってしまっている。だが作家の奇怪な自負は、それで小説上のトリヴィアリズムを清算したつもりでいるのだ。だが実は感受性が溷濁したことを知性が複雑になったと思い込んでうぬぼれているにすぎない。

要するに、現代作家がリアリズムを駆使しようとして、リアリズムに小馬鹿にされたような結果しか生み出せないのも、リアリズムという技術が便利すぎるところから来る。人間は才能の無いところでは失敗しないが、才能のゆえにつまずくと言われるが、何も人間には限らない。主義でも思潮でもそういう傾向がある。人生を解釈する上に非常に便利な思想というものは、その便

どれだけ的確なものにしたろうか。

詩を失ったリアリズムとは、無私な観察というものの過信による文体の喪失である。独特の文体を持たぬ作家の観察というようなものがいったいなんだろう。そんなものを誰も文学から期待しやしない。だが、文体の喪失ということは、現代文学の最も明らかな特徴なのである。リアリズムは作家の文体という抵抗に出会わないから、非常な勢いで氾濫（はんらん）する。作家は眺めるものことごとくが描けるというリアリズムの万能を心を空にして享楽している。もし描く困難が現われれば、それは何か外的なたとえば政治的禁令というような障碍である。そういう種類の障碍さえなかったら、作家はリアリズムに引き摺られてどこまでも行くであろう。亜流リアリズムの当然な運命なのだ。

人は志賀氏の自然描写の美しさを言う。ああいう美しさは観察と感動とが同じ働きを意味するような作家でなければ現わせるものではない。観察されたある事実が、動かし難い無二の現実性を帯びるためには、観察者のその時一回限りの感動というものに、その事実が言わば染色されていなければならない。そこに叙事詩というものを発明した人間の健康な経験がある。「世の中に一つとして同じ樹も石もない」と教えたフロオベルはそのことを非常によく知っていた。だがこの金言を保持するためには、強い意志が要ることを亜流が忘れたにすぎない。

だが、考えてみると叙事詩の根源にある、人間経験というものは、決して格別なものではない。それは普通人一般の経験である。誰が物を眺める時、観察と感動とを切り離そうというような不自然なことをあえて行なうだろうか。僕らが世の固有名詞というものにのっぴきならぬ愛着を覚

にはそういうものはない。万葉もそうだし、芭蕉の正風というものもそういうもので、抒情というよりむしろ言わばリアリズムなのだ。自然というものは、いつも見えているようだが、実はその前に幕が下りているので、それを素早く開けて、そこに見えたもの、山でも鳥でも懐中時計でもいいが、そこに在るのがはっきり見えた時、それをつかんで来るのが詩だ。内側から歌い出そうとすると詩は流れてしまうものだと。

　もし和歌や俳句に、そういう詩の発想法の伝統が根強く流れているのが確かなら、志賀氏のリアリズムは、そういう意味で非常に詩的だ。志賀氏の技術は、現代一流小説家中で最も単純であり、ある意味で貧しいとも言えるのだが、その強さあるいは純粋さという性格は、ほとんど比類のないものである。いわゆる名文ではない、急所急所で、いかにも見事に眼が澄んでいるという文章だ。

　言うまでもなく、リアリズムの技術は、科学の発達に影響されて発展したのだが、科学にとって、現実がいつもさまざまなエレメントに分解する用意をしているように、リアリズム文学にとって、世の中はいつもエレメンタルな言語に分解する用意をしている。そういうふうに思い込むのは、知らず識らずのうちにする科学の悪用であり、また暢気な錯覚だ。

　現代小説における機械主義の勝利は、この錯覚の上に立っている。人間の心理や感情やあるいは性格でも行為でも、人間を構成するほとんど物的なエレメントのごときものと見なして、これらをあんばいして、小説の世界を築き上げようとする偏執は、作家のうちの詩人を殺してしまった。正確な観察のために、作家が自分のうちに住んでいる詩人を犠牲にしたことが、その表現を

かし世の中は客観的に正確に観察はしているつもりだ」、そういうリアリストの数は非常に多い。現代作家心理学を必要と感ずるほど多い。そういうリアリストの小説は、作者が生きているから小説が在るというあたりまえな理屈が逆になって、世間があるから小説が在るので、しかも小説が在るから作家があるとは限らないと言ったふうな理屈でできあがる。だから読者の迷惑はどういうことになるかというと、言わばせっかく直かに世間を眺めているのに、小説という世間の模造品が間に割り込んでよけいな御世話をやくということになる。

むろん、現実は複雑となりその秩序が乱れてくるにつれて、これを正確に描きにくくなる。今日のリアリズム小説に感じられるリアリティの昏迷は、描かれる対象そのものの混乱に基因する。そして作家はリアリズムという使いやすいと思った武器に頼って仕事を進めれば進めるほど、この武器は作者に混乱した作品の形を提供するという始末になる。その事はかつて論じたことがあるが、そうなると作家は厭でもリアリズムという手法が孕むジレンマを意識せざるを得なくなる。その場合対象の方をどうにかする仕事は作家の手には合わないのだし、できあいの思想の答案もなんの手助けにもならない。どうしても作品の統一を図るためには、何か自分の持つ内的な力に頼らざるを得ない。そういう時、一と口で言えば、棚に上げていた自分に復讐される。

志賀直哉氏のリアリズムは、常に氏の激しい心の統制の下にある。言いかえれば氏のリアリズムは、氏独特の詩を孕んでいる。先日、志賀氏との座談会で、滝井孝作氏が次のような意味のことを言い、ひとり合点かもしれないが、何か僕には非常によくわかった気がしたが、滝井氏の言うには、日本の詩の伝統的精神には、抒情というものは実はないのだ。少なくとも第一流のもの

せているにすぎない。いったいがすでに作家の仕事ではないのであるが、不安な世相の代弁者だといううぬぼれが、不安小説家の虚栄心をわずかに支えているのである。

　要するに、若い作家たちが失ったものは腕ではない、精神力なのだ。腕の方は発達した。大正の作家より昭和の作家は、技術の上で非常な進歩をした。この技術の進歩のために、観念であれ、心理であれ、風俗であれ、いよいよ多彩に描ける時にはなったのだが、作家たちは心の深さというものをしだいに見失ってきたのである。第一心の深さというような言葉を軽蔑するようになってきた。

　しかし作品というものは正直なものだ。作品から感じられるリアリティというような言葉は、言葉としてははなはだ曖昧（あいまい）だが、直覚の上での感じとしては、少しも曖昧なところはありはしない。作品のリアリティの強さ弱さはそのまま作者の心の深さの度盛りを示す。それだけのことだ。

　小説技術の発達とともに、心の深さというものについて、作者が知らず識らず無関心になったのも、小説技術がもっぱらリアリズムという技術の上に発展したということが与（あずか）って力がある。しかしこういうことは、自己を描かず社会を描くという意図に動かされている当の作家自身には非常に気づき難いことで、できあがった作品ばかりを受け取っている読者の方が先に気がつく。

　リアリズムという手法は、一見危険が少しもなく、しかもたいへんやさしい手法のように考えられがちだが、それは自分のことは棚に上げている人にだけそう思われるにすぎない。常識から考えれば、自己告白を一度もしたこともなく、その必要を感じたこともないような人が、リアリズムで世間を描こうなぞとは思ってもゾッとする話である。「僕は御覧のとおりケチな男だ、し

作品が氾濫する。しかも誰も軽薄だと別に思わない。極言すれば病人の寄合いである。肉体の病人は、ごく軽い病人でも、健康を切望するものだが、精神の病人は、いくら精神が腐ってきても、それに気がつかないだけの口実は用意する、と言ったようなものだ。

志賀氏の初期の作品には、周知のように、病的なものがかなりあるが、どれも病的なままにその味わいは生き生きとしている。そう見せる腕を作者が持っているわけではないので、この作者のような激しい心を持った人には、どのような表現の形式を選ぼうとしても、衰弱した形式は見つからないのだ。作者自身の言葉を借りれば、「病的ということは飛躍であり、正気では感じられないもの、または正気では現わせないものを、この飛躍で現わす一心の動きなので、志賀氏の病的な作品は、いつもそういう積極的な力を持っている。いつもただの健康が飽き足りなく思われる精神力の過剰から、そういう病的なものができている。

世の中がだんだん不安になり、暮らし難くなると、病的な作品の傑作もたくさん生まれそうなものだが、事実はまるで反対である。外的な不安は、作家の内的なものを衰弱させている。どうにもならない暗い絶望的な生活を、巨細にわたって描写した小説がたくさん現われるが、そういうものを読むとそれがよくわかる。命がまるで凋んでしまっている。不安小説や絶望小説を幾つ読んでも、この作家は、心底に何か激しい狂気を秘めていると感じさせるようなものには出会えない。「魂の悩みは骨も枯らす」という言わば不安文学の原理とでもいうべきものと、現代不安小説とはなんの関係もないので、精神の不安が凝って文学となったありさまが見られるわけではなく、ただ文学ができあがらない不安が露骨なだけだ。つまり世相の不安を馬鹿みたいに反映さ

文学を読んであの人は金に困らぬ人だから、というようなことを言わないでほしいと思う。志賀氏は、自分の命を文学によって救うこと、といういちばん金のかからないいちばん謙虚な仕事をしている。

「志賀直哉全集」は近ごろぜいたくな高価な全集だが、それにもかかわらず、非常にたくさん出たそうだ。そしておそらく誰も私小説だなどと思って読んでいる気遣いはない。よく売れるのも今日の反動的情勢が原因だと言う人もあるかもしれないが、僕は進歩主義者ではないから、あらゆる反動は真実なものを持っているという事実を見逃したいとは思わない。おそらく全集の読者の九十パーセントは、私小説に関する文壇論議なぞ知りはしまい。ただ志賀氏の文章のなかに現代文学が与えてくれないみずみずしいある物を見ているにすぎまい。

3

「和解」を読んで泣いたと書いたが、これは言うまでもなく、志賀氏の文章が、少しも感傷的なものを交えず、強い感動に貫かれているためだ。ごくあたりまえな事なのだが、現代のおびただしい小説に接しても、このあたり前の経験はできなくなってしまった。これは考えれば考えるほどおかしなことだ。現代作家らは、人を泣かす腕（実は腕ではないのだが）を無くしてしまった。その代わりに何を得たか。むろんそれは何か得た気がしているのだろうが、失ったものはかけがえのないものだという事にはなかなか気がつかない。だがそれがあたりまえな事になってしまったから誰もおかしがる者がない。そして言っている事は深刻だが、味わいはまことに軽薄な

見え、そうなると小説を書いているつもりで、実は小説に書かれていると言ったようなことになり、人間に関するほんとうの叡智（えいち）が、小説家にはだんだん要らなくなった、そういう光景が、ウェルズの眼に映じていることは推察するに難くない。

　現代の作家たちの私小説反対の気運に反対しようと思っているわけでもなければ、ウェルズの言葉をわが国の文壇にそのまま当てはめようと思ってもいないのだが、こういうことは言えると思う。私小説反対の気運は、ともかく反対するのだから見掛けは積極的な気運のようにみえるが、反対する根拠を作家たちが各自の心底に求める努力をはぶいている以上、そういう気運に乗った仕事には、イギリスでノーベルというものが発達に発達を重ねて、衰弱に向かったところに現われるのと同じ弱点が現われざるを得ない。

　本格小説を書くという文学青年諸君に、無間地獄に堕ちるだろうなぞとは言わないが、しかし金がかかるよ、とは言いたい。必ずしも皮肉なつもりではない。月五十円もあれば私小説を書くに不自由はしないだろうが、広く世態風俗を活写しようということになれば元手が要るに決まっているのだ。純文学の新聞進出などと暢気（のんき）に言うが、たとえば、武田麟太郎の「銀座八丁」や「下界の眺め」が、彼の私小説「釜ケ崎」より文学としての品質が向上しているかどうかははなはだ疑問だが、金ははるかにかかっていることに間違いない。彼のような才能ある野心家にしてすでにそうだ。新しい思想を抱き、新しい内的衝動を持った作家を擁していなければ、私小説反対の気運なぞは、言ってみれば、金で才能を買うのがせいいっぱいという気運にすぎぬと言っても少しも差し支えない。こういう言い方は新しい作家たちに不服だろうと思うが、それなら志賀氏の

るなどという醜態も起こっていると言ったあんばいなのである。

いつか座談会で、これから小説は社会化するとともにみんないったん堕落する。何か出るならそれから先のことだという意味の放言をやって、批評家だからそんな無責任なことが言えるのだと言われ、そんなものかなと思って黙ったが、先日、深沢正策氏の訳したウェルズの選集を読んでいたら、ウェルズのもっとひどい放言に出会った。

「本格小説（ノーベル）なるものが、将来の知的生活に重要性を持つだろうかと私は疑いたい。もし重要なものとして残れば、社会相や人物に対して今日以上もっと明白に諷刺（ふうし）的評釈を加えたものになるだろう。しかし私には、それと同程度にこうも考えられる——本格小説は、もっと犀利（さいり）な、修飾しない伝記や自叙伝に取って代わられて、しだいに萎縮（いしゅく）し、死んでしまうのではなかろうか。物語、寓話（ぐうわ）、事実をもじった作品などは将来も読まれるであろうが、それは別の問題である。これから本格小説を書くと言っている愚かなる文学青年人種は、かつて本格的叙事詩を書くと称していた愚かなる文学青年人種のあとを追って、無間地獄に堕（お）ちるであろう」

訳者も、こういう放言は少し困ると思ったらしく、「ウェルズは半世紀も文学のなかに生きていたのだから、文学の批評はできるはずだと自信している。それでしばしばこんなことを言うのである」と注を書いている。だが、僕は英文学のことはよく知らないが、ウェルズの放言に現われた彼の皮肉な眼光はかなり正確なものではないかと考える。小説の将来がどうなるかというような問題はともかく、サッカアレイやディッケンズ以来、世の人情風俗を活写する本格小説の伝統が古く、小説家たちは社会活写の技術に飽満し、耳目に触れるものことごとくが、小説的場面と

少なくとも本質的な意味では、氏の作品のことごとくが自伝だとさえ言える。そういう文壇常識が志賀氏をいわゆる私小説家の典型と見なしているゆえんについては何も書くことはない。元来文学上の定義は、科学上の定義と違い、正しい正しくないというようなものではなく、使う人や使い方によってその定義の便、不便が生ずる態のもので、私小説という便利な定義も、古くは私小説か本格小説かとか、最近では個人小説か社会小説かとかいう多少でも作家の実践問題が絡んでくる場合になると、かえって不便になる。それと言うのも、作家の創作の衝動のうちにまで、そんな対立があるわけのものではなく、創作の衝動というものは、いつも単一であるか、それとも、全然ないかどちらかだ。

私小説に対する侮蔑というものは、今日の新しい文学者一般の傾向となっている。むろんこれには根拠があるのだが、それは、小説の技法上、私小説の技法のような単純なものに飽き足らなくなったとか、純文学の社会的孤立をなんとかしなければならぬとか、個人主義思想は間違っているという漠然たる考えとか、私小説はすでにその歴史的使命を終わったという図式的な概念だとか、そういうものが互いに入り交じり、混雑した、まことに捕えどころのない動きであって、自分の創作衝動の裡に、自分の感受性のなかに、新しい人間が目覚めてくることを自覚し、これに自信をもって新しい作家たちが仕事をし始めたような筋のものではどうもないようである。ほんの数えるほどの中堅作家が、そういう自信の端緒をつかんで仕事を始めているにすぎない。まずだいたいにおいて、私小説侮蔑の風をしているかと思えば、今度尾崎一雄氏が芥川賞を得たというようなことから、志賀直哉熱が新人の間に擡頭し、志賀直哉訪問記で新人が原稿料をもうけ

っとしている単純さに突き当たる。作者もこれを表現するために、あまりたくさんの言葉を費そうとはしていないが、読むものもこれを廻（めぐ）ってほとんど批評的言語に窮する。それにもかかわらず、これはたいへん単純なあるもので、見損うようなことはまず難かしい。じっとしている単純さなどという拙い言葉を使っても、志賀氏の愛読者なら、苦もなく合点してしまうようなものである。

これが、志賀氏の芸術を語ることの難かしいゆえんなので、氏の作品を眺めていると、見事に、美術品を見ているようなもので、言ってみれば心が静かになってしまって法がつかぬ。そういう静かさに堪えることは相当難事だから、自然、読者は美術鑑賞家流に、志賀氏の作品についていろいろしゃべりだすことになる。小品では「城の崎にて」が好きだとか、いや「焚火」の方が上等だとか、なんだとかかんだとか、愚にもつかないことを言っては楽しむのである。したがって、そういう人には、志賀氏の作品は、非常に語りやすく、恰好にできているように思われるかもしれぬ。それはともかく、志賀氏の作品のこのどうしようもない単純さというものを、一度複雑さで惛迷（こんめい）している今日の文学界のうちに置いてみると、そこにさまざまな興味ある問題が起こって来そうに思われるので、それについて書こうと思う。前に時間について書くことになるだろうと言ったのもそういう意味である。

2

志賀氏の小説の骨組は、非常に簡明なもので、描かれた世界は、いつもそれを直かに眺めて得心する作者の主観を通じて整然と現われているし、題材もほとんど作者の実生活上の経験を出ず、

志賀直哉論

1

志賀直哉氏の作品を読み返すのは久しぶりだ。読み返すまでは、久しぶりだからいろいろ別な意見も湧くだろう、と漠然と考えていたが、実際に読み返してみると、そういうことが少しもないことがわかった。そして、少しもないのはいかにもあたりまえなことだと合点するのにいくらか時間を要した。おそらく結局はその時間について僕は書くようなことになるだろう。

志賀氏の作品についてはじめて書いたのは、まだ学生のころで、その当時、自分が抱いた要求、自分のうちの何かを明らかにするために、この作家について書いてみようという激しい要求は、もう同じ激しさでは還って来なかったが、再読して心中に動いてくるのを感じたのは、やはり同じ性質の要求に他ならないのに気がついた。

まずたいていの作家の作品は、久しく読まずにいてまた読み返すと、意外に前とは違った印象を、いい意味でも悪い意味でも受け取るものだが、志賀氏の作品にはそういうことがない。たとえば「和解」を読み返す。同じところで感動し、同じ性質の涙が出る。僕はそこに在るどうしようもない単純さに突き当たる。僕の心が変わろうが変わるまいが、そういうことには無関係で、じ

は己れの思うままに消費し、獲得する一物体のごとく錯覚されるゆえんである。

おそらく古代の人々にとって各人の性格とは各人の面貌であり、行動であったように、志賀氏にとって己れの性格とは己れの面貌であり、行動であった。氏にとって、自然を対象化して眺める必要はかつてなかったように、自然の定めた己れの資質の造型性を再閲する必要はなかった、自然の流れを斫断して眺める必要がなかったように、己れの心理風景の諸断面を作ってみる必要はなかったのである。

氏の魂は劇を知らない。氏の苦悩は樹木の生長する苦悩である。

人々は「和解」を読んで泣くであろう。それは作者の強力な自然性が人々の涙腺をうつからだ。泣かない人があったとしたらそれは君の心臓が枯渇しているからではない、君のあまり悧巧でもない脳髄が少々ばかり忙しがっているにすぎない。観念的な人間を感傷的にあるいは神経的に泣かせるのはやさしいことなのである。最上芸術も自然の叫びに若かないのではない、最上芸術は例外なく自然の叫びを捕えているのだ。

「私は何も苦しもうと思って苦しんだのではないのだ、私は、ただ、私の苦しみの独創性を尊敬しなければならなかっただけだ」――マルセル・プルウスト。芸術家の心というものは、いつの世でもかかる清潔以外のものを指さない。

（昭和四年十二月）

かもしれない。作者自身の最も関心する処少ないものかもしれないし、こんな小品にも達人の表現があると言いたいのではないが、達人でなければかような小品を創ろうとはしないだろう。この小品に、氏の魂の形態が強力にではないが、また強力にではないために最も簡明に結晶化されているように私には見えるのだ。

そこにあるものは一種の寂寞だが虚無ではない。一種の非情だが、氏のいわゆる「色」という肉感がこれを貫く。主人公の見物した田舎の夜の街の諸風景だが、主人公の姿は全く街の風景に没入している。彼はその街の諸風景を構成する一機構となる。彼は自然が幸福でも不幸でもないように幸福でも不幸でもない、快活でも憂鬱でもない。彼の肉体は車にゆられて車夫とその密度を同じくし、車夫は停車場とその密度を同じくし、停車場は豊年虫とその密度を同じくする。主人公は床に寝そべって豊年虫の死んで行くのを眺めている、豊年虫が彼を眺めているように。この時、眼を所有しているものは彼でもない、豊年虫でもない。

8

「性格破産者」というものは近代の文芸にしばしば登場する人物だ。近代人が自意識の過剰による自己分析で、己れの性格を破産させるということは悲惨なことに違いない、しかしいかなる性格破産者も彼独特の面貌を、彼独特の行動を拒絶できないということは滑稽なことである。自然は人間に性格の破産を許すが、性格の紛失は許さない。多くの人々は性格破産のこの悲惨を見て、この滑稽を見ない。人々に人間の性格がしばしば人間の心理と誤られるゆえんであり、性格

氏の意識によって改変さるべきものとして現われるのではない。氏の眺める諸風景が表現そのものなのである。

私は、氏の手法の核心を暗示するようにみえる氏自身の明瞭な言葉をひこう。

「『鵠沼行』失敗した長い小説の一部分を切り離した日記のようなものである。すべて事実を忠実に書いたものだが、ただ、一か所最も自然に事実ではなかったことを書いた所がある。そういうふうにはっきり浮かんできたので知りつつそう書いた。後にその時いっしょだった私の二番目の妹が、いろいろなことを私がよく覚えていると言い、しかし自分もこのことはよく覚えていると言ったが、それがその一か所だけ入れた事実でない場所だった。私は、そこは作り事だとは言いにくくなって黙っていたが、妹がでたらめを言うはずはないので、私に最も自然に浮かんできた事柄は自然なるがゆえにかえって事実として妹の記憶に甦ったのだろうと考え、おもしろく思った」（「創作余談」）

多くの作家において、記憶というものが最も重大な意味を持つ時は、ある印象の欠陥を補うために、あるいはある印象をいっそう多彩なものとするための手段となる時である。氏の印象の鮮明は記憶による改変を許さない。堆積した諸風景は、無意識の裡に整正されて独立した生き物となって、独立した表現となって姿を現わす。「母の死と新しい母」が、「速夫の妹」が、無類なゆえんなのだ。

氏の近作に「豊年虫」というものがある。これはおそらく氏の全作中で最も小さいものの一つ

では、こういう手法が何故氏にとって偶然でもなく冒険でもなかったか。

7

私はいわゆる慧眼（けいがん）というものを恐れない。ある眼があるものをただ一つの側からしか眺められない処を、さまざまな角度から眺められる眼がある、そういう眼を世人は慧眼と言っている。つまり恐ろしくわかりのいい眼を言うのであるが、わかりがいいなどという容易な人間能力なら、私だって持っている。私は慧眼に眺められてまごついたことはない。慧眼のできることはせいぜい私の虚言を見抜くくらいが関の山である。私に恐ろしいのは決して見ようとはしないで見ている眼である。物を見るのに、どんな角度から眺めるかということを必要としない眼、吾々がその眼の視点の自由度を定めることができない態の眼である。志賀氏の全作の底に光る眼はそういう眼なのである。

たとえば人々は、「和解」において、子供が死ぬ個所の描写の異常な精到緻密を見て、ああいう場合にも作者の観察眼がくるわないことを訝（いぶか）るが、氏のような資質が、ああいう場合、ああいう事件を観察すると思ってみるだけでも滑稽なことである。おそらく氏にとっては、見ようともしない処を、覚えようともしないでまざまざと覚えていたにすぎない。これは驚くべきことであるが、いっそう重要なことは、氏の眼が見ようとしないで見ているばかりでなく、見ようとすればむだなものを見てしまうということを心得ているということだ。氏の視点の自由度は、氏の資質という一自然によってあやまつことなく定められるのだ。氏にとって対象は、表現されるために

驚くべき果断をもって連結されているのだが、また、水晶が岩石に連結しているように自然である。「和解」の一章一章の見事な配列も、整然たる建築と言うよりむしろ作者の頭に最も自然に交代した諸風景の流れであろう。氏の文体の魅力は象嵌（ぞうがん）にない質量（マッス）にある、構成にない総和にある。

ここに最も個性的な章句がある。

「その他いろいろそういう場合父と自分との間に実際起こり得る不愉快なことを書いて、自分はそれを露骨に書くことによって、実際にそれの起こることを防ぎたいと思った。みすみす書かれたようには吾々も進まず済ませることができようと思ったのだ。（中略）しかし自分はその長篇のカタストローフをそう書こうとは決めなかった。それは決められないことだと思った。実際そこまで書いて行かねばそれはどうなるかわからぬと思った。しかし書いて行った結果、そうなってくれればいかに愉快なことかと自分は思った」（「和解」）

ここに明瞭に示されたものは、氏にあってある時は生活の純然たる手段として現われたほど実生活と緊密に結合している芸術活動が、作品となって実現するに際して、また、実生活上の行動に等しい潑剌（はつらつ）たる偶然と冒険とを必要とするように見えるということである。

これはエドガア・ポオの手法とはおよそ対蹠（たいしょ）的な手法である。私は気分で書くとか理屈で書くとかいう程度の問題を云々しているのじゃない。制作の全過程を明らかに意識することがいかに絶望的に精密な心を要するものと知りつつこれを敢行せざるを得なかったポオのごとき資質と、制作することは、手足を動かすということのように、一眦（いっし）をもって体得すべき行動であると観ぜざるを得ない志賀氏のごとき資質とを問題としているのだ。

類の表現を完成したという点にある。氏が己れの実生活を、精緻（せいち）に語り、しかも語られたものが実生活の結果たる告白となることなく、実生活の原因たる希望となることなく、人間情熱の独立した記号として完璧な表現となった点にあるのである。

ここに最も本質的な意味で、氏の制作の手法に関する問題が現われる。

6

なるほど志賀氏の文体は直截精確であるが、それはある種の最上の表現がそうであるように直截精確であるにすぎないので、ここに氏の細骨鏤刻（さいこつるこく）の跡を辿（たど）ろうとし、鑿々（さくさく）たる鏨（たがね）の音を聞こうとするのはおそらく誤りだ。

氏の印象はまことに直接だ。笛の音に鎌首を擡（もた）げる蛇のように、冬の襲来と共に白変する雷鳥の翼のように直接だ。この印象の直接性は、ある印象を表現するにいかなる言葉を選ぼうとするかというためらいを許さない。水の上に拡がる波紋は、拡がりおわらない内に捕えられてしまう。氏の文体の魅力は、これを貫くすばらしい肉感にあるのである。吾々が「真鶴」で、頭の大きい漁師の子の潮風の滲透した欲情を嗅ぎ、「城の崎にて」で、蠑螈（いもり）の水浴する渓流の触感を感ずる処にある。

たとえば「夢」という小品では、三つの異なった時期に書かれた文章がただ芸もなく並列しているのみで緊密に結合している。「或る男、其姉の死」で吾々は主人公の苛立（いらだ）たしい眼を追って行く、たちまち僻村（へきそん）の静寂の中でその姉の死を見せられる。この二つの風景はきわめて不器用に、

5

私はどんな作家を語ろうとしても、その作家の思想のなんらかの形式を、その作品から抽象しようとする安易を希いはしないが、いかに生の心を語ろうとしても、語る者が批評者である以上、抽象が全然許されないとなると問題は恐ろしく困難になるのである。志賀氏はかかる抽象を最も許さない作家である。志賀氏の作品を評する困難はここにある。私は眼前に非凡な制作物を見る代わりに、きわめて自然に非凡な一人物を眺めてしまう。これは私が氏に面識あるがためでは断じてなく、氏の作品が極端に氏の血肉であるがためだ。氏の作品を語ることは、氏の血脈の透けて見える額を、個性的な眉を、端正な唇を語ることである。

志賀氏は思索する人でもない、感覚する人でもない、何を置いても行動の人である。氏の魂は実行家の魂である。氏の有するあらゆる能力は実生活から離れてなんの意味も持つことができない。志賀氏にあっては、制作することは、実生活の一部として、実生活中に没入するのは当然なことである。芸術は実生活の分裂によって現われることなく、実生活の要約として現われるのは当然なことである。芸術と生活との分裂を、モオパッサンは、この世にあって俳優となると同時に観客とならねばならぬ悲惨、と嘆いたが、彼が、この世に生きるとはいかなることであるかとうてい了解すべくもない若年のころから、フロオベルという名教師に人生観察の術を学んでいたということは、おそらく志賀氏にとっては、愛嬌ある一插話にすぎない。

しかし問題は、芸術の問題と実生活の問題とがまことに深く絡みあった氏のごとき資質が、無

りを越えて町の方へ歩いて行った。

『自殺はしないぞ』私はこんなことを考えていた」（「児を盗む話」）

氏の神経は氏の肉体から遊離しようとする、だが肉体は神経を捕えて離さない。氏の神経は氏の肉体を遊離するのだが、理知はこれになんら観念の映像を供給しない、そこで神経は苦しげに下降して実生活の裡にその映像を求めねばならないのだ。氏が神経の独立した運動の上に「児を盗む話」なる最も現実的な世界を築き得たゆえんは、氏の心臓が恐ろしく生活の欲情を湛えていたがためである。主人公は児を盗もうとしてその児の将来の教育を考えるのだ。児を盗んで来て、「同じ床に臭い髪をした小さい女の児」のいびきを聞くのだ。この短篇が独自の魅力をもつゆえんはここにある。少なくとも私の知っている限りの世のおびただしいいわゆる病的神経を扱った小説中で、およそ類型を見ない傑作であるゆえんはここにある。

こういう氏の神経を、私は古典的と呼んでいいかどうか知らないが、神経質という言葉が、氏にとっては、一般近代人らに較べてはるかに重要な意味を持っていることは明らかである。いかに末梢的に見える氏の神経でも、ちょうどショパンの最もささやかな装飾音符が、歯痛が腹の辺りまでひびいてくるようななまなましい効果を持っているように、常に一種の粘着性を持っている。氏において感じが嗜好を決定し、また嗜好が良心を決定してあやまたないゆえんもまた氏のこの感受性の清澄と深刻とにあるのである。

は不健康な生理ではなく過剰なる観念である。大脳の膨脹は小脳の場所を侵害したのだ。つまり吾々の神経は古代人の生理的鋭敏から観念的複雑に移動したのである。

志賀氏の神経はまさに鋭敏なのである。光線に反応する虹彩の鋭敏を、氏はあらゆる感受性に失っていないのである。さて、問題はもう少し複雑になる。

推進機の回転数が異常に増加してくれば、おそらく推進機は推進機でもなんでもなくなるがごとく、理知の速度が異常に速やかになれば、理知は肉体とはなんの交渉もない観念学と変貌するがごとく、神経もまたその鋭敏のあまり人間行動から遊離して、一種トロピズムのごとく、彼独特の運動を起こすものである。神経がその独立の運動によって彼の世界を建築しようとするに際して、その材料として、その骨格として最も自由な利用を許されるものは、肉体の命令から最も自由な観念というものである。ジェラル・ド・ネルヴァルが、その恐ろしく鋭敏な神経の上に、「夢と生」なる神経的架空の世界を築き得たゆえんは、彼がまた恐ろしく神速に観念的な頭を持っていたがためである。彼の遊離した神経は、利用すべき観念の無限な諸映像に不足を感じなかった。

志賀氏の神経もまたその鋭敏のゆえに肉体を遊離しようとする。

「踏切りの所まで来ると白い鳩が一羽線路の中を首を動かしながら歩いていた。私は立ち留まってぼんやりそれを見ていた。『汽車が来るとあぶない』というようなことを考えていた。それが、鳩があぶないのか自分があぶないのかはっきりしなかった。しかし鳩があぶないことはないと気がついた。自分も線路の外にいるのだから、あぶないことはないと思った。そして私は踏切

も牢屋の生活は今の生活よりどのくらいいいかしれはしない。その時はその時だ。その時に起こることはその時にどうにでも破ってしまえばいいのだ。破っても、破っても破りきれないかもしれない。しかし死ぬまで破ろうとすればそれが俺の本当の生活というものになるのだ」（「范の犯罪」）

これが氏の思索の根本形式だ。これは思索の形式というよりむしろ行動の規定と見える。氏は思索と行動との間の隙間を意識しない。たとえ氏がこの隙間を意識するとしても、それはその時における氏の思索の未だ熟さないことを意味する、あるいはやがて氏の欲情はたちまちあやまつことなくその上に架橋するだろう。洵（まこと）に氏にとっては思索することは行為することで、行為することは思索することであり、かかる資質にとって懐疑は愚劣であり悔恨も愚劣である。

だが、私はかつて氏を評して古典的だという言葉を聞かないし、また、氏の原始性を強調した言葉を聞かない。おそらくこれは氏の全作が、比類なく繊鋭な神経をもって装飾されているがためだ、と私は思う。私は氏の神経の独自なるゆえんをあきらかにしなければならない。

近代人の神経は病的であり鋭敏であると人は言う。なるほど近代人の神経は健康ではないかもしれない。しかし決して鋭敏ではないのである。古代人の耳目は吾々に較べればおそらく比較にならぬくらい鋭敏なものであった。吾々はただ、古代人の思いも及ばぬ複雑な刺激を受けて神経の分裂と錯雑とを持っているにすぎない。神経の複雑は神経の遅鈍を証しはしないだろうが、また神経の鋭敏も証しはしない。今日、神経の多岐多彩のプログラムを所有する作家の数はおびただしい。だが神経の鋭敏な作家は寥々（りょうりょう）たるものである。おそらく吾々の神経組織を破壊するもの

行った」（「清兵衛と瓢箪（ひょうたん）」）

「清兵衛と瓢箪」の笑いは、清兵衛とこの世との交錯から生まれたのではない。作者の清澄の眼によって、吾々が笑いという言葉で御粗末に要約する美の一表情が捕えられているのである。清兵衛は、瓢箪のような曲線を描いて街を走るのだ。清兵衛は、才能で、愛する瓢箪を、親父にわられ、瓢箪のように青くなって黙るのだ。

4

世には、あらゆる思想の形式に共鳴するぜいたくな理知がある。その希う処は、懐疑の雑音をいかにして整調すべきかにある。また、かりそめの荊棘にも流血して泥中を輾転する心臓がある。かかるものの希う処は……諸君がヴェルレエヌを読まれんことを。これらは、近代の文学が、その最大の情熱である懐疑と悔恨とによって、完全な表現をおわった人間の二つの性格形態であろう。およそ近代の作家で志賀氏ほど、これらの性格から遠いものは稀れである。古典的、朦朧（もうろう）とした言葉であるが、もしこの言葉が、理知と欲情との精密な協和を意味するなら、志賀氏はまさしく古典的な人物である。

なるほど、氏の透明な理知は、しばしば世の逆説的風景を明かしはする、「クローディアスの日記」のごとく、「正義派」のごとく。だが、氏はかつて己れの理知をもてあましたことはないのである。別言すれば、かつて己れの理知の操作を情熱の対象としたことはないのである。

「殺した結果がどうなろうとそれは今の問題ではない。牢屋に入れられるかもしれない。しか

人間の偉大と弱小との交錯を透して生まれた。笑いつつ彼の口もとは歪んだ。彼の全作に定着された笑いが、常に理知的であり、倫理的であるゆえんである。

しかるに、志賀直哉氏の問題は、言わば一種のウルトラ・エゴイストの問題なのであり、この作家の魔力は、最も個体的な自意識の最も個体的な行動にあるのだ。氏に重要なのは世界観の獲得ではない、行為の獲得だ。氏の歌ったものは常に現在であり、予兆であって、少なくとも本質的な意味では追憶であった例はないのである。氏の作品は、チェホフの作品のごとく、その作品に描かれた以外の人の世の諸風景を、常に暗示しているがごとき氛気を決して帯びてはいない。強力な、行為者の肉感と重力とを帯びて卓れた静物画のように孤立して見えるのだ。こういう作家の表現した笑いは、必然に単一で審美的なのである。「助六」を見て、意休の頭に下駄がのる時、人々は笑うであろう。かつて「助六」の作者が、この行為にひそませた嘲笑が、今日なんの意味を持っていないとしても、この表現に一種先験的な笑いがある以上、人々は笑うのである。志賀氏の作品の笑いは、この世界の笑いである。美の、形態としての笑いである。

「彼は胸をどきどきさせて、

『これなんぼかいな』と訊いてみた。婆さんは、

『ぼうさんじゃけえ、十銭にまけときやんしょう』と答えた。彼は息をはずませながら、

『そしたら、きっと誰にも売らんといてつかあせえのう。すぐ銭持って来やんすけえ』くどく、これを言って走って帰って行った。

間もなく赤い顔をしてハアハアいいながら還って来ると、それを受け取ってまた走って帰って

私は彼の全体系を信ずるものではない、信じないためには私の脳旋回は充分に愚鈍にできあがっている。また私は、彼の耀眩（ようげん）たる論理映像の建築術を体得したなどと言いはしない、その証拠にはこの小論の無様（ぶざま）な進行ぶりを見ればよい。ただ、彼が己（おの）れの壮麗な夢のみを信じたように、私は自分の孱弱（せんじゃく）な夢のみを信ずるのだ。私には、初等算術のように明瞭でしかも不明瞭なあらゆる批評の尺度を信用する勇気がないのである。言葉の陰翳というものを、いかなる場合にも軽蔑する勇気がないのである。

3

かつて日本にアントン・チェホフが写真術のように流行した時、志賀氏はしばしばチェホフに比された。私は今、氏に対する本質をはずれた世の品評、言わば象に向かって、「お前の鼻はちと長過ぎるようだ」と言ったようないっさいの品評を無視しなければならないと信ずるのだが、志賀氏をチェホフに比するというはなはだしい錯誤は、あまりはなはだしい錯誤である点で、利用するに便利である。ある批評家は言った。「『或る朝』はチェホフの作品のようにユウモラスだ」と。

チェホフは二十七歳で「退屈な話」を書いた時、彼の世界観は固定した。それ以来、死に至るまで彼の歌ったものは追憶であり、挽歌（ばんか）であった。彼の全作は、彼が獲得した退屈という世界観の魔力から少しも逃れていない。嘲笑（ちょうしょう）するためには彼の心臓は温く、哄笑（こうしょう）するためには彼の理知は冷たく、彼は微笑した。この最も宇宙的な自意識を持った作家の笑いは、常に二重であった。

ぬ、と最も強力に悟り、またこれを実践した最初の人物であった。実現しようとする作品のあらゆる効果は、隈なく点検さるべきものであると彼は信じた。そこで、彼にとって、詩の制作における最も困難な、最も重大な点は、詩とその詩の読者との関係の裡に存したのである。紙の上に表現を終わった詩歌という精緻な一死物に対して、あらゆる欲情を抱いてはるかに精緻な人間という一生物が挑戦する、この時、この両者の中間のいかなる点で、純粋な美を生むために両者は折れ合うか、という問題に存したのである。彼の生涯の情熱は、作品と人間との間の、彼にとっては言わば審美の磁場の計算に使い果たされた。これをもっと簡明な言葉で言えば、彼こそ芸術家たるゆえんを失うことなく、最も深刻に芸術の社会性というものを計算した最初の人物だったのだ。

　この詩を生む心の計算に際して、彼は、心理的にも論理的にも計算しなかった。あらゆる規矩は無用であった。ある尺度をもって計算することは、彼には脳髄の一局部のみを働かせることにすぎなかった。彼の計算には理知も感受性も想像力も、あらゆる彼の能力が参加した。詩を生む心は、言わば同じ詩を生む心によって計算されたのだ。言葉はその無限の陰翳を失うことなく彼の理論の世界に登場する。理論の諸映像は、はや因果のささやかな糸を辿っては進まない、一つの命題は先の命題の全的な反応として現われる。彼らはみずからの欲情を抱いた生物のようだ。ある時は急流の水のように、静止していると見えるほど神速に流れ、ある時は、縄上の軽業師のように、無限の不平均を利用して静止している。かかる論理の風景を前にして、論理的とか直観的とかいう凡庸な言葉は意味を成さない。

くことが可能なのである。論理を尊敬するということは、論理を軽蔑することと等しく無意味なことさなのである。ところが、何故に世には論理を尊敬する人々と論理を軽蔑する人々とが充満しているのであるか。この恐ろしく複雑な外観を持った問題の出来する処は、少なくとも、原理的には、恐ろしく単純なのであって、世人が論理と呼んでいるものは、論理そのものではない、論理を馳駆（く）するに使用するさまざまな記号、諸映像をいうのである。この中には、まず問題の混乱は惹き起こさない、たとえば数字のごとき謙譲な、清潔な記号もあるのだが、およそ人間の使用する記号を傍若無人に宰領しているものは、無限に雑多な環境の果実である最も豊富複雑な言葉という記号なのである。そこで世人が論理と呼ぶものは、実は論理そのものではなく、議論というものを指す、と言ってもいい。そして、議論が、全く正しいということのためには、一つの言葉は明瞭に一つの概念を表わすというすこぶるたわいもない仮定が必要だ。

「議論か、議論なら負けないぞ」という芸のない顔も、「議論したって始まらない」という卑下がった顔も、等しく世に存在し得るゆえんなのだ。

エドガア・ポオ――この比類のない一人物は、少なくとも日本の現文壇からは、かつて一奇術師の御座興を楽しまれただけで、すでに役を畢（おわ）った一奇（き）譚（たん）作者として、姿を消してしまった。私は今、彼の不運を嘆くほど道草は食うまいが、私には、彼の脳髄を心に浮かべることなく、論理とその映像の問題、つまり批評というものを考えることができないのだ。

彼の遊尾の軌道のような詩体や、極限をさまよう心理風景の諸魔術は、今もなお、セザル・フランクの変調のように私を捕える。彼は芸術活動とは、最も精妙に意識的な行動でなければなら

志賀直哉

世の若く新しい人々へ

1

私にこの小論を書かせるものはこの作者に対する私の敬愛だが、また、騒然と粉飾した今日新時代宣伝者らに対する私の嫌厭（けんえん）でもある。

志賀直哉氏はすでに公定の作家であるという人々の言葉を、私は少しも信用していない。あるいは氏は人々の言うように公定の作家かもしれない。しかしいかなる世紀においても、人々が当代のすぐれた作家に強いる公定なる言葉は、常にみすぼらしくも不埒（ふらち）なものである。今日まで氏のために費やされた批評家らの祭資は巨額なものだが、誰がこの独自な個性の軌道を横切ろうと努めただろうか。私は全く知らないのである。

2

およそ論理というものは、人間の痕跡（こんせき）を持っていないものである。この論理本来の性質によって、もしお望みなら、論理は、存在の根本規定として停止するまで、あらゆる存在に滲透（しんとう）して行

作家の顔

Ⅱ

うに好都合な従順な生き物でもない。僕は別様に考える。なるほど現在の生活に相対する思想もある。新思想の保持者は、将来の実生活を夢みるかもしれないが、それはある種類の思想にすぎない、であって、思想の、壮大にしてかつ無気味なる力の説明とはならない。現在の理論を否定して将来の理論を夢みる思想もあるわけだ。実生活を夢みる思想とその力においてなんの相違があるか。しかも、将来の実生活に関する夢とは、実生活ではない、純然たる思想である。思想の力とは、現在あるものを、それが実生活であれ、理論であれ、ともかく現在あるものを超克し、これに離別しようとするところにある。何故に思想の犠牲となるために思想と実生活との密接な関係を充分に信じることが必要なのか、この密接な関係を信じた人が思想の犠牲となったようなためしはあまり聞かないのである。トルストイが思想の犠牲者として家出をしたのは、彼がその思想を信ずることあまりに病的だったので、灯台下暗しで、細君のヒステリイとの関係を充分に思索する暇がなかったためである。エンペドクレスは、永年の思索の結果、肉体は滅びても精神は滅びないという結論に到達し、噴火口に身を投じた。狂人の愚行と笑えるほどしっかりした生き物は残念ながら僕ら人類の仲間にはいないのである。

（昭和十一年六月）

たとえば数の思想のようなものは、抽象が完全にいった場合に現われるのであり、哲学的思想とか文学的思想とかは、それが不完全に行なわれざるを得ない場合に現われる。完全な思想は実生活から断然袂（たもと）を別つ。だから数の思想は古今東西を通じてかくも強力に人間を支配しているのである。そういう完全な思想は、つまり計量の正確不正確が、その現実性を決定するに充分なのであるが、文学的思想のごとき不完全な思想は、その計量的性質において欠陥があるから、計量の正確不正確ばかりでは、その現実性を決定し難い。だからその現実性の保証として思想発表者の信念を必要とし、信念は社会を、歴史を、保証人としなければならないという次第になるのである。したがって、文学的思想の実生活との訣別という光景が曖昧（あいまい）たらざるを得ないことになる。しかし、いかにそれが曖昧にせよ、文学的思想も思想たる以上、実生活とはっきり訣別する安全な思想の姿を常に憧憬（どうけい）しているのだ。実生活と離れて飛行しようとするのが思想本来の性格であり、力であるからだ。こういう力の所有者であることが、人間を他の生き物から区別するいちばん大事な理由なのである。抽象の作業が最も不完全となり、その計量的性質が最も曖昧になると、思想は実生活のなかに解消され、これに屈従するより他になすところを知らないようになる。これを僕らは、通常、思想とは呼ばず、風俗習慣と呼んでいる。

「現状打破の新思想の保持者にしても、現在の実生活から脱却しても、将来の新たなる実生活を夢見ていればこそ、その思想に力が加わるのである」（正宗氏）。思想の力は、そのような貧相なものではない。「傍観者には痴人（ちじん）の夢と思われる思想でも当人はその思想と実生活との密接なる関係を信じていればこそ、思想の犠牲にもなるのであろう」（正宗氏）。思想は必ずしもそのよ

復讐を受けた。思想を信ずる力の強さに比例して、その人の揚げる臭いも強い。昭和の世にもこれを嗅ぎつける人がいるほどである。

「思想がついに実生活に訣別する時が来なかったならば、思想になんの力があるか」という僕の言葉はむろん比喩である。比喩だと取れば誤解の余地はないように思うのだが、思想は実生活から生まれる、という言葉にしたって比喩にすぎない。思想は実生活に訣別するという比喩より格別立ち優った比喩とも思われないのである。

文学者の間には、抽象的思想というものに対する抜き難い偏見があるようだ。新しい作家の間にもしばしばこれが見られる。僕は文学者だから、抽象的な話はむずかしくてよくわからぬから、具体的に話してくれということをよく言う。言葉の裏には抽象的思想というものに対する無意味な嫌悪が隠されている。人間の抽象作業とは、読んで字のごとく、自然から計量に不便なものを引き去る仕事であり、高尚な仕事でも神秘的な仕事でもないが、また決して空想的な仕事でもない。抽象的という言葉は、しばしば空想的という言葉と混同されやすいが、抽象作業には元来空想的なものははいり得ないので、抽象作業が完全に行なわれれば、人間は最も正確な自然の像を得るわけなのだ。なぜかというと抽象の仕事は、自然からよけいなものを引き去る仕事であり、自然によけいなものを附加する仕事ではないからだ。自然の骨組だけを残す仕事だからだ。

抽象的思想とか具体的思想とかいうが、そういう区別は本来ないのであって、およそ思想は、思想と呼ばれ得る限り、すべて抽象的なものである。ただ人々の使用する方法とか装置とかのいかんによって、抽象作業の完全不完全のさまざまな段階が現われるだけなのだ。

の無秩序を平然と生きて、これを整理しようとも統制しようともしなかったのは、文学創造上の秩序を信ずること強かったがためだ。彼が真に生きていたのは実生活においてではない、夢においてだ。こういう考え方は、決して浪漫的見解ではないと信ずる。ドストエフスキイという例が極端なだけで、人間はすべて夢だけを信じて生きているのである。人間に信ずることができるのは夢だけだからだ。実生活は信じなくても在るからだ。なんと言おうが僕らにつきまとい、追いかけるものだからだ。

ストラアホフの手紙に答えたトルストイの手紙も遺っている。ドストエフスキイに関係ある部分だけを引用すると、

「世間にはいかにも見事な高価な馬がある。突然ある欠点が見つかる。するといかに見事でも立派でも、一文の価値もなくなる。私は世の中に長く生きてくればくるほど、欠点のない人間を尊敬するようになった。ツルゲネフと仲なおりをしたそうだね。私は今でもあの男は実に好きになっている。奇妙なことだがね。理由といえば彼が欠点のない人間だからさ。溝には落ちぬかもしれぬが、どこにも連れて行ってくれない馬があるが、彼は街道を乗せて行ってくれる馬だからさ。ドストエフスキイには、情熱と理知との欠点がある。だから一文の価値もない。ツルゲネフの名はドストエフスキイの名より永く残るだろう。芸術のゆえにではない、欠点のない人間であるという理由で」

恐ろしく頑固な見解であるが、彼の晩年の思想からすれば当然の言である。かかる健康な思想を抱いた彼も、思想を信ずること激しかったがために、ついに野たれ死にという形で、実生活の

にして後世に生まれ、彼らとは赤の他人であるから、どちらの言葉も信用できないのは当然である。したがって何が何やらわからない。文豪の一面は神のごとく一面は悪魔のごとし、と言うのは、何が何やらわからないと言うのと全く同じ意味である。しかし、大事なのは、何が何やらわからないことではなく、何が何やらわからない彼の実生活も彼の明確な文学の作の根拠として、明確な意味を帯びるということなのである。彼がもし欠点のない実生活者であったなら、彼の文学はあれほどの力を得なかったであろう。芸術の創造には、悪魔の協力が必要だというジイドの言葉もそういう意味だ。

　ドストエフスキイは、実生活上嫌厭すべき人間として押し通した。彼のような無気味な洞察を備えた人間が、みずからこれを承知していなかったはずはない。彼の書簡集を読んだ人は、彼がみずから嫌悪すべき人間であることをしばしば洩らしているのを知っている。僕らは彼が自分の弱点を自慢しているのか悲しんでいるのかわからない調子を読み取るのである。おそらく彼は自分の実生活の低劣さや不器用や意地の悪さや悪徳が、自分の思想を実現する上に必要なものであることを、言い換えれば、そういうものはすべて自分の夢みる力の烈しさの散り散りな現われにすぎないことを知っていたに相違ない。彼が思想の夢を信ずるところから見れば、人間としての弱点も美点も同じ価値しか持っていなかったに相違ない。彼の伝記作者ストラアホフは、自分の仕事を嫌うべき仕事と言っているが、ドストエフスキイ自身ははるかに嫌うべき仕事をし遂げて死んだのではあるまいか。ストラアホフの嗅（か）いだものは、ドストエフスキイの死臭にすぎない。聖僧ゾシマの死臭は、およそ人間の実生活の揚げる匂いの象徴なのである。彼があれほど実生活

はない、という以上の意味はない。

また前の文章で、ストラアホフのトルストイに宛てた手紙を引用したが、あれは全文ではなかったので、大事な部分のくわしい引用をしようと思う。ストラアホフは、ドストエフスキイの人格の低劣さを、親しくその実生活に接した者の見たところとして縷説した後で、

「こういう想いから逃れることもできず、妥協点を見いだすこともできずにいるのは私としてはつらい。私は腹を立てているのだろうか、嫉妬を起しているのだろうか、彼に何か含むところがあるとでも言うのか。全然違います。元来が輝かしい思い出を遺してくれるべき人なのに、こんな厭な思い出に私が苦しむとはと、ただ泣かんばかりの気持ちでいるのです。私は貴方の言葉を思い出します。我々を知り過ぎている人たちから、我々は愛されるはずはないのだと。しかし一概にそうとも言えますまい。長い間交際していれば、その人の何もかも許してしまえると思うような、性格の一面に出会うということもあるでしょう。誠から出た情誼の動きとか、真実な悔悟の一瞬とかが捕えられれば、何もかも消えてしまう。フョオドル・ミハイロヴィッチについて、そういう思い出がありさえすれば、私は皆んな許したでしょう。彼のために喜んだでしょう。それにしても、思想上の慈悲心、文学上の慈悲心しか持っていなかった人間を、傑物だと世間に信じさせようというのは、なんと厭な仕事でしょう」（仕事というのは、ストラアホフの書いた「ドストエフスキイ伝」を言う）

ドストエフスキイ夫人は、この手紙の内容を知って、たいへん腹を立て、夫の善良性を極力弁護し、夫に対する嫉妬の情が、ストラアホフにこれを書かせたのだと言っている。僕らは、幸い

通の口吻を皮肉ったつもりであれを書いたのである。皮肉のつもりで書いたところが、馬鹿正直に読まれては迷惑に思う。その実生活をよく知った親友から獣と罵（ののし）られ、細君からは理想の人間と讃美され、スタヴロオギンを書き、ゾシマを書いたドストエフスイという現実の人間の真相とは何か。もしそれが明瞭なものだったら、他人が詮索（せんさく）するまでもない、当人が判然たる自画像の一つも書いておいてくれたはずだ。

バルザックに、君の描いた幾百の人物のどれが君の真相をよく語っているかと質問しても返答は期待できまい。ジイドにも同じことを自問して、どれも自分だと自答している文章がある。こういう熱烈な文学者というものには、生ま身の自分という人間の真相などというものはあまり意味がないのだ。生ま身のうちに生きている文学だけが、思想だけが、重要なのだ。創造の魔神につかれた文学者らにとって、実生活とは架空の国であったに相違ないのだ。実生活を架空の国とするのは、何も実生活を逃避することを意味しない。逃避しようとしてもつきまとうものが実生活というものだからだ。たとえば実生活中の最大事件たる死というものを人間はいかにしても逃避できないことを考えてみればよい。その意味で死は実生活の象徴である。もし人間に思想の力がなかったならば、人間は死を怖れることすらできないのである。というのは思想は死すら架空事とする力を持っているという証拠である。この思想の力が最も兇暴に現われる時、自殺という行為が現われる。思想は実生活を否定しこれに訣別（けつべつ）する。自殺者の神経衰弱的思想は、自殺者の神経衰弱から生まれたものにせよ、それが力ある思想であることに変わりはない。自殺者を病人と評することには、幸福な人間が不幸な人間を軽蔑する、しかもその軽蔑は別に不自然なもので

げない。そして誰も正宗氏の煩悶を侮蔑する者はあるまい。僕はそんなことが言いたかったのではない。およそ人間の凡人性に感慨をもよおすのに何もトルストイを選ばなくてもよいではないかと言うので、それが気が利かないという言葉の意味である。選ばなくてもよいと言うよりむしろ僕は選んではならぬと言いたいのだ。そういうことは偉人を遇する道ではないと思うし、偉人の真相を不必要に歪めることだと思う。なるほどいかにも凡人らしい奴が実は凡人だったりしてもおもしろくなかろう。天才と称えられた人物の日記なぞ読んでみてやっぱりただの人だったりすれば、劇的興味が湧くだけの話だ。

　僕は正宗氏の虚無的思想の独特なるゆえんについてはしばしば書きもしたし、尊敬の念は失わぬつもりであるが、氏の思想にはまたわが国の自然主義小説家気質というものが強く現われているので、そういう世代の色合いが露骨に感じられる時には、これに対して反抗の情を禁じ得なくなるのである。加能作次郎氏のトルストイについて書いたものを読んだ時もそうであった。八十の老人が体操をするなぞとはほほえましい人生の活画だというような文章を読むと、なんと貧相な人生観だと思わざるを得ぬ。ほほえましい人生の活画なぞは、そこらの路地で捜してくれと言いたくなるのだ。わが国の自然主義小説の伝統が保持してきた思想恐怖、思想蔑視の傾向は、いろいろの弊害を生んだのである。

　前の文章でドストエフスキイの複雑な実生活の相について述べたが、正宗氏は文豪の性行には美醜両面があるので、一方、神のような人間にも他面、獣のような処もあるという僕の論じ方は常識的世間通の口吻を出ないと言っている。これは意外なことで、僕は、まさしくそういう世間

もう一つは、文学的な見方とでも言うのか、家出は、単なる家庭的ないしは社会的事件として、どれもこれも甲乙があるわけではないが、家出事件が、トルストイという特殊な人間の特殊な天才を語っている点に、その事件の在るがままの現実性を見ようとする態度である。言ってみれば、トルストイだって家出したではないか、いや家出したのはトルスイではないかという言い合いとなるのであって、こういう人生観の対立は子供の喧嘩にさえ現われているのだ。

正宗氏はもちろん文学者であるから、後者の見方によってトルストイという人間を眺めている。だから抽象的思想が細君の身を借りて凝結したなどという説明も出てくるわけだが、それはおそらく氏にとってはどっちでもいいことなのであって、思想と実生活とは切り離せぬものだといういやいやながらの説明にすぎない。八十の老人になって、人類救済の夢を抱く志は壮とするも、ああいう為体となっては、悲壮でもあり滑稽でもあり、ああ、人間にいったい何ができるというのか、つまりそこなのだ、正宗氏のいちばん気になる処は。それが正宗氏の思想の型である。僕の楽天的精神が、正宗氏の悲観的精神に反抗を感じたのであろうか。

「芸術も思想も絵空ごとだ、人は生まれて苦しんで死ぬだけのことだ、という無気味な思想を、トルストイが『アンナ・カレニナ』で実現し、これを捨て去ったことは周知のことだ。他人がいったん捨て去った思想を拾い上げるのは勝手だが、ナポレオンの凡人たることを証明した天才を捕え、その凡人性に感慨をもよおすことは気が利かないのである」と僕が書いたのを、正宗氏は、奇怪な言だ、と言う。なぜ奇怪な言なのだろうか。トルストイが彼の思想を捨て去ったことは、正宗氏がこれを再び拾い上げるのを妨げぬし、正宗氏がこれによって抽象的煩悶を抱くことも妨

大を証する上にかけがえのないものとするなら、そんな深い意味を、この単なる事実に附与したものはまさしくトルストイの偉大さではないか。すなわち思想ではないか。伯夫人のヒステリイだからと言って何か変哲があったわけはない。世の幾千万の女の十五分間で永遠に消失する可憐なるヒステリイを尻目に掛けて、ひとりトルストイ夫人のヒステリイだけが高名になるのも亭主の思想のおかげじゃないか。トルストイの思想が後世に遺るためには、必ずしも細君のヒステリイを必要としなかったのだが、細君のヒステリイが名誉あるものとなるためには、亭主のかけがえのない思想が要ったのである。

河上徹太郎君の「死んだ牧野信一」（「文学界」五月号）という文章を、僕はおもしろく読んだ。牧野氏の自殺事件を廻ってたくさんの文章が現われたが、「神経衰弱だ、病気でなくては、人間死ぬものではない」という世上一般のリアリズムに、正面から反抗の意を示した文章は、僕の眼に触れた限り河上君のものだけだったからである。かくかくの事情が無ければ牧野氏は自殺しないで済んだかもしれないということと、そういう事情が牧野氏を積極的に動かして死に到らしめたということとは、いかにその事情なるものが確実であり切実であろうとも、断じて違うことなのだと河上君は言う。僕もそう思う。これを説明することはなかなか困難だが、要はそこに異なった二つの見方があるのだと思う。

これをトルストイの場合に当てはめれば、細君がヒステリイを起こさなかったならトルストイは家出をしなかったろう、というふうに、科学的な見方と言うのか、ともかく事件を因果的に見て、これを普通の社会人の社会的事件のうちに解消し、そこに人生の真相を見ようとする見方と、

僕は正宗氏の言うように、氏の言葉の尻尾をつかまえたのではない。僕のつかまえたものが単なる言葉の尻尾なら、氏もあんなに弁明されなかったはずである。僕が直覚したのは、氏の言葉に現われた氏の思想の型なので、そういうものを直覚しなければ、また言葉の尻尾さえつかまえることはできないはずだ。ト翁の荘厳な抽象的思想も、「日記」に照らして見ると、衛生石のような匂いがする。豹（ひょう）の背のような無気味さがある。そこにトルストイの真の姿を見、引いては人生の真相を見ようという正宗氏の思想の型に、僕は反駁したい気持ちだったのだ。

正宗氏は、トルストイの家出の直接な原因は細君のヒステリイであったことを極力主張する。ではヒステリイの原因はなんであったか。彼女は子宮内膜炎を患（わずら）っていたかどうか文献によって調べるがよろしい。直接原因などという言葉は元来便宜上の言葉にすぎぬ。よく調べてみれば、調べる人の望みに応じていずれ「クレオパトラの鼻」となるべきものである。氏はあくまでも細君のヒステリイをとって動かぬ。人生に対する抽象的煩悶もあったかもしれぬが、その煩悶は細君の身を借りて凝結し、あるいは細君のヒステリイのために生動して、翁に家出を迫ったのだと。尊敬すべきリアリズムだ。僕は、こういうリアリズムには心を動かされないのである。

問題は、トルストイの家出の原因ではない、彼の家出という行為の現実性である。その現実性を正しく眺めるためには、「我が懺悔（ざんげ）」の思想の存在は必須のものだが、細君のヒステリイなぞはどうでもいいのだ。どうでもいいという意味は、思想の方はかけがえのないものだが、ヒステリイの方はなにとでも交換できるものだという意味だ。彼の思想は子供の病気に凝結してもよろしいし、犬の喧嘩（けんか）で生動しても差し支えないのである。もし細君のヒステリイが、トルストイの偉

実相においては、統一された姿で、あるいは統一の可能性を孕んだ形で現われている、という結論だ。昭和文士の常識である。僕らがこの常識を信ぜざるを得ないことは、正宗氏の言うように人間が現代を超脱し得ない証拠となるが、そういう結論は、あらゆる論争の結論の結論に他ならない。それがぎりぎりの結論であるに順じて毒にも薬にもならず、したがってさまざまな問題の発生や設定を妨げる力を持っていないのだ。

最近の文学批評は、到達した結論よりも、結論に到達する道順に意味があるという強い傾向を帯びている。文学批評に限らず、哲学の分野においても同じ傾向が見られるように思う。これははたして進歩であろうか、それとも頽廃であろうか、僕はしばしば疑惑に陥るのである。だがそれは別様な問題だ。

ただ、僕が正宗氏に理解していただきたい点は、「思想が実生活に訣別するに至らなければ、思想というものになんの力があるか」というやや奇矯な言を弄したゆえんのものは、結局しゃべっているうちに思想と実生活とは切っても切れぬ縁があるという以外の結論に到達し得なかったということとはおのずから別だと言う点なのだ。思想を実生活から絶縁させようというような狂気の沙汰を誰が演ずるか。結論は最初に在ったのである。

僕がこの問題で発言の機を捕えたのは、トルストイの家出の原因は、思想的煩悶にはなく、実際は細君のヒステリイにあり、そこに人生の真相を見る云々の正宗氏の文章を読んで、永年リアリズム文学によって鍛えられた正宗氏の抜き難いものの見方とか考え方とかが現われていると思い、それに反抗したい気持ちを覚えたからである。僕はその気持ちを率直に書いたのであった。

いっそう磨ぎすまされ、実生活無視、抽象的思想讃美を強調し、『この世は仮りの住まいにすぎず、永遠の住まいは天の彼方（かなた）にあり』と信じていた中世紀人にでも類似した境地に達し、この優越的態度で文学でも政治でも見下すようになるのかと、ぼんやり期待していたのに、最初の「家出」について、明々白々たる『日記』の記事をも痛快に蔑視（べっし）し、異様な批評家魂をちらつかせたかいもなく、その態度を持ち続けて思考の道を進み得ないで、しだいに考え方が、昭和の現代文士らしい常識に成り下がってしまったらしい。人間は現代を超越しあたわざる一例とすべきか」と断じている。一見下らぬ皮肉と思われるが、言外の意を察すれば、半可通な理屈を言って、むやみと人を侮（あなど）るものではない、という教訓があるので、そう思えばわからぬことはない。しかし正宗氏の教訓は甘受するとしても、誤解もここに至っては極まれりというべきである。

科学が発達して、文学者も科学的な探究方法を採用し、科学的観察というような言葉も流行するが、実は好きなだけの科学という意匠をまとうにすぎない。計量という言葉は一種の比喩としてより他に、詩の世界にはいって来られないからである。文学者の論戦にはいつも計量の脆弱性（ぜいじゃくせい）というものがつきまとうものである。菊池寛氏は、ある人と論戦しながら、これが将棋だったらと書いているが、そういう嘆きもしたがってつきまとうわけだ。しかし、論戦は決して将棋ではない。と言うのは、文学上の論戦では結論というものが重要な場合はきわめてまれであるという意味である。文学における社会性と個人性との問題、あるいは理論と実践との問題、思想と実生活との問題、みんな同じことだ。今どきこういう問題の結論を承知していないでこれを論ずる者はないのである。結論とは何か。言うまでもなく、これらの互いに対立する人間的事実は、世の

文学者の思想と実生活

正宗白鳥氏が、トルストイの家出問題に端を発した実生活と思想との問題を、また論じている（「中央公論」五月号）。これは僕の文章（「文芸春秋」四月号）に対する駁論の態であるから、僕もまた書こうと思う。この問題がたびたびの論議に堪えるだけの複雑な面を持っているのは、氏のいわゆる評論家魂にとって幸いなことなのである。

「実生活を離れて思想はない。しかし、実生活に犠牲を要求しないような思想は、動物の頭に宿っているだけである。社会的秩序とは実生活が、思想に払った犠牲にほかならぬ。その現実性の濃淡は、払った犠牲の深浅に比例する。……思想は実生活の不断の犠牲によって育つのである」

これは僕の文章の結末の一部であるが、正宗氏はこれを引用して、「あたりまえじゃないか」と言う。僕がこのような常識を一歩も出ていないような見解を抱きながら、「ト翁の家出は、人生に対する抽象的煩悶に燃えていたための所行で、山の神を怖れたためというような、俗人的現実問題によるのではなかったと放言し、実生活から生まれ育った思想もついに実生活に訣別する時が来なかったならば、およそ思想というものに何の力があるかと力説したことが、意味のない空言になるのではあるまいか」と言う。「最初の意気込みから私は判断して、この論者の批評家魂は

に人生そのものの象徴を見ると言うことが、正宗氏や加能氏のように、実生活に密着し、心境、練磨に辛労してきたわが国の近代文人気質の象徴なのである。一幅の人生の活画を提供するために、トルストイはどれほど大きな思想に堪えねばならなかったか。彼は細君のヒステリイに堪えたのではない、「アンナ・カレニナ」の思想の放棄さえ迫った残酷な思想に堪えたのである。

　実生活を離れて思想はない。しかし、実生活に犠牲を要求しないような思想は、動物の頭に宿っているだけである。社会的秩序とは実生活が、思想に払った犠牲にほかならぬ。その現実性の濃淡は、払った犠牲の深浅に比例する。伝統という言葉が成立するのもそこである。この事情は個人の場合でも同様だ。思想は実生活の不断の犠牲によって育つのである。ただ全人類が協力して、長い年月をかけて行なった、社会秩序の実現というこの着実な作業が、思想の実現という形で、個人の手によって行なわれる場合、それはたいへん困難な作業となる。真の思想家は稀れなのである。この稀れな人々に出会わない限り、思想は、実生活を分析したり規定したりする道具として、人々に勝手に使われている。つまり抽象性という思想本来の力による。

　「抽象的思想は幽霊のごとし」と正宗氏は言う。幽霊を恐れる人も多すぎるし、幽霊と馴れ合う人も多すぎるのである。

（昭和十一年四月）

加能氏も正宗氏と同じ意見のようである。もしトルストイが、こういう意見を聞いたらなんというか。君らの思想は、四十八の時卒業したと言うだろう。芸術も思想も絵空ごとだ、人は生まれて苦しんで死ぬだけのことだ、という無気味な思想を、彼が「アンナ・カレニナ」で実現し、これを捨て去ったことは周知のことだ。他人がいったん捨て去った思想を拾い上げるのは勝手だが、ナポレオンの凡人たることを証明した天才を捕え、その凡人生に感慨をもよおすことは気が利かないのである。正宗氏が鏡に掛けてみた人生の真相とはいったい何を意味するのか。トルストイは、「戦争と平和」で英雄にまつわる伝説の衣を脱ぎ取って、凡常なる人間というその真相を描いた。しかし彼の真相追求の熱情は、すべての人間はただの人間にすぎないという発見に飽き足りなかった。「アンナ・カレニナ」に至っては、ただの人間は、ほとんど非人間的なさまざまな元素に解体されている。彼の人生暴露は、どんづまりまで行きついているので、夫婦喧嘩を見て、人生の真相鏡に照らして見るがごとしというようなところにまごまごしているのではないのである。自分が眺めたぎりぎりの人生の真相に絶望し、そこから再び立ち上がろうとしたところに「わが懺悔」の信念が誕生した。加能氏のいうトルストイが、芸術によっても思想を通じても果たすことのできなかった人生とはなんぞやという問題の解決を、トルストイの実生活における悲劇が果たしているとはいったいどういう意味だろう。彼の痛ましい悲劇も、それ自体問題の解決だ。では彼の死もまた問題の解決ではないのか。それでは問題を解決したのは彼ではなく、彼はむしろ問題に解決されたのではないか。彼の晩年の悲劇は人生そのものの象徴だという。人は欲するところに、欲する象徴を見る。彼の晩年の悲劇が人生そのものの象徴なのではない。そこ

フロオベルは、文学という「唯一の目的」のために、極度に生活の浪費を惜しんだ。彼の実生活はほとんど零に近づき、書簡を通じて彼の実生活を見物しようと思う人々を失望させる。両極端は合するという。ドストエフスキイが生活の驚くべき無秩序を平然と生きたのも、ただ一つ芸術創造の秩序が信じられたがためである。創造の魔神にとり憑かれたこういう天才らには、実生活とはおそらく架空の国であったに相違ないのだ。架空の国にも現実の苦痛や快楽が在ることをさまたげぬ。死すら在るではないか。

こういう天才たちの信念に関する事情には、実生活の芸術化に辛労する貧しい名人気質には想像できないようなものがあることは確かだろうが、また、こういう事情も天才に特有なものではない。僕らは皆多少は天才らの模倣をせざるを得ないようにできている。

加能作次郎氏が書いていた（「東京朝日」）。

「あの日記を読んで、僕は家出前後のトルストイの苦悩に充ちた生活に、何かこう宿命的な、悲劇的な人間生活の真の生きた姿を、トルストイが一生涯かかって、その解決に苦しんだ人生というものの活画を見るような気がして、無量の感慨を禁じ得なかった。非常に感傷的な言い方だが、彼がその偉大な芸術や、深い思想を通じて、一生涯かかっても果たし得なかったところの、人生とはなんぞやという大問題の解決の懸案を、一九一〇年の彼の実生活そのものが、見事に果たし得ているような気がするのだ。さらに言えば、一九一〇年の彼の悲劇的な生活が、人生そのものの象徴のような気がするのだ」

彼の生活の絵巻を眺めて、これを狂人か子供か馬鹿者の生活と見るのは最も穏当である。そして彼が狂人でも子供でも馬鹿者でもないことを作品で証明してみせると、世人は、だから彼は天才だと、ただのんきに考える。漁色家としての彼、賭博者としての彼が、芸術家としての彼とどのような関係を持っていたか、むろんこれは分析の限りではない。しかし漁色や賭博が、彼の「地下室」で行なわれたことは確かだ。無動機の行為、無目的の浪費であったことは確かである。ここで僕らの尋常な生活では、無動機、無目的では、漁色すら、賭博すらでき難いことを考えてみればよいのである。「地下室の男」のような絶望にも非凡な才能を要し、意志を要することを考えてみればよいのだ。

クロワッセの書斎から、フロオベルは、ジョルジュ・サンドに書いた。「現在の私は、すでに消え去った、これはさまざまな私の個性の結果です。私はナイル河の船夫だった。カルタゴ戦役のころのローマでは女衒、シュブュルではギリシャの遊説家でした。そこで私は南京虫に食われました。私は十字軍の遠征でシリヤの海岸であまり葡萄を食いすぎたために死んだのです。私は海賊であり、僧侶であり、香具師、馭者もやりました。たぶん東洋の皇帝にもなったことがありましょう」

クロワッセの書斎はフロオベルの「地下室」ではなかったか。ドストエフスキイが、背負ってうろついた「地下室」をフロオベルは、クロワッセに固定したにすぎぬ。また別の比喩を使えば、ドストエフスキイは、人々が自分の「地下室」を自由に横行するにまかせたがフロオベルは、客をみんな断わっただけなのである。

かに語る言葉を持たぬのである。

もし彼が「私小説」ないしは「心境小説」を書いたらどうなっただろう。想像するさえ馬鹿馬鹿しいが、幸い彼には書けなかった。しかし、もし書いたら、このようになるはずだという証明はしておいてくれた。「地下室の手記」がすなわちそれである。この作は、単なる生活秩序に対する反抗児の手記でも非合理主義者の手記でもない。彼は、まさしく生活の浪費者だが、いかなる目的のためにも浪費を行なってはいないのである。彼には「私」というものはない、「心境」というものすらない。「私」とか「心境」とかいうものが、さまざまな社会的行為の、つまり習慣的生活の沈澱物にすぎないならば、「地下室」の男に、およそあらゆる行為の動機が是認できないのも当然である。彼はあらゆる行為が禁止されていることを感じているが、社会から逃げ出そうとも、観念の世界に安住しようとも希わない以上、あらゆる行為は万能だと感じているにすぎない。こういう不安定な状態で、彼の生活の浪費は行なわれる。彼は生活するというよりむしろ生活を周囲から強いられる。無動機な生活を強いられるのである。彼に行為を強いた社会から見れば彼の行為は飽くまでも現実の行為だが、彼自身にとっては、架空のものにすぎない。少なくともラスコオリニコフ自身にとっては、殺人とは社会的な現実性を持った行為の意味も持たぬように。

ドストエフスキイは「地下室の男」ではない。これを書いた人である。作者である。これを書いた人の口から洩れたものでなければ「いかなる目的のためにも生活を浪費するな」というような言葉は意味がない。

の性格を質問されて、なんと答えたか。「夫は人間の理想というものの体現者でした。およそ人間を飾る、精神上、道徳上の美質を、彼は最高度に備えていました。個人としても気の好い、寛大な、慈悲深い、正しい、無欲な、細かい思いやりを持った人でした」。妻は良人の半面しかつかめなかった。ドストエフスキイも親友と妻とにうまく半面ずつ見せたものである。ちょうどいいじゃないか、両方足し算すればよい。人物の真相を知るためには、なるたけたくさん尻尾が集まった方がいいようである。ただ集まり過ぎてめんくらわなければ幸いであろ。スタヴロオギンにして同時にゾシマであるような人間の真相とは何か。八十二歳にもなって、「道徳的には怠け者の小学生徒だ」と「自分一人のための日記」に書くトルストイのような人物の真相とは。あるいは幾百とない人物を小説制作上生きねばならなかったバルザックのような人物の真相とは。こういう事情は必ずしも天才らに特有なものとは限らない。

　ドストエフスキイの実生活を調べていて、いちばん驚くのは、そのとてつもない乱脈である。彼の金銭上の浪費なぞは、その生活そのものの浪費に比べれば言うに足りぬ。なるほど、彼があんなにたくさんな実生活の苦痛に堪えられたのは、彼のいわゆる「猫の生活力」によるのであろうが、実生活のあの無統制を支えた彼の精神とはどういうものであったろう。単なる怠惰が、あの乱脈に堪えたはずがない。尋常な意志はなんらかの統制を案出したはずである。僕は実生活の無秩序に関する、彼の不可思議な無関心を明瞭に説明する言葉を持たぬ。この生活浪費家は、賭博場から世人に警告する、「いかなる目的のためにも生活を浪費するな」と。僕はこの逆説を明ら

はずれのことをしまりなくしゃべりだす、そういう時には、私はたいてい黙っていましたが、ひどく面罵してやったことも二度ほどあります。そういう次第ですから、なんの悪意もない相手を怒らしてしまうようなことも、むろん幾度もありました。いちばんやりきれないのは、彼がそういうことをみずから楽しんでいたし、人を嘲っても、決してしまいまで言いきらなかったことです。彼は好んで下劣な行為をしては、人に自慢しました。ある日、ヴィスコヴァトフが来て話したことですが、ある女の家庭教師の手引で、ある少女に、浴室で暴行を加えた話を、彼は自慢そうに語ったそうです。動物のような肉欲を持ちながら、女の美に関して、彼がなんの趣味も感情も持っていなかったことに、御注意願いたい。こういうことを皆考えた上で、彼の作品全体を見れば、犯した罪の長々しい弁護ともとれます。誠から出た情誼のほんの動きでも、真実な悔悟の一瞬でもありさえしたら、何もかも消えてしまう、あの男について、そんな思い出でも、私にあったなら、何もかも許したでしょう。ああ頭の慈悲心と文学上の慈悲心としか持っていなかった人間を、傑物だと世人に信じさせる仕事とは。彼が労り愛したものは、ただ自分の身の上だけでした」

彼もまた人類救済の念に燃えた大芸術家であった。幾万の人々の哀悼のうちに死にながら臨終を看取られるまで二十年間の友の胸には、こういう抜き難い嫌厭の情を印刻しておいたことを、僕らはいったいどう解釈したらいいのであろうか。最も穏健らしい解釈が一つある。すなわち、ここに凡庸な人間と天才との単なるへだたりを見ることだ。ストラアホフには、ドストエフスキイのそういう半面しかつかめなかったのである、と。たとえば、彼の妻は、トルストイに、良人

事柄なのであろうか。ヒステリイというような一種の物的現象は、ソクラテスの細君以来連綿として打ち続いているもののように思われる。後世批評家に、「自分一人のための日記」を見つけられるなぞ、トルストイも迂闊なことをしたものである。

正宗氏は、「人生の真相、鏡に掛けて見るがごとし」というが、はたして鏡に映った人生の真相であるか、あるいはまた氏につかまれたトルストイの尻尾にすぎないか、僕は深く疑う。尻尾が本物でも、尻尾ではおもしろくもないのである。この尻尾をつかまえる流儀は、たとえば近ごろの人物論なぞに流行している。あの男、尻尾を出さぬが玉に疵、という川柳みたいな説もあって尻尾の処置に困る者は、ひとり天才ばかりではない。

ストラアホフが、トルストイに、自分の「ドストエフスキイ伝」を贈った時（一八八三年）、次のような手紙を書いている。

「私は、この伝記を執筆しながら、胸中に湧き上がる嫌悪の情と戦いました。どうかしてこの厭な想いに打ち勝ちたいと努めました。ドストエフスキイは、意地の悪い、嫉妬深い、癖の悪い男でした。苛立しい昂奮のうちに、一生を過ごしてしまった男だと思えば、滑稽でもあり憐れにも思いますが、あの意地の悪さと悧巧さとを考えると、その気にもなれません。スイスにいた時、私は、彼が下男を虐待するさまを、眼のあたり見ましたが、下男は堪えかねて、『私だって人間だ』と大声を出しました。これと似たような場面は、絶えずくり返されました。それというのも、彼には自分の意地の悪さを抑えつける力がなかったからです。彼は、まるで女のように、突然見当

訣別する時が来なかったならば、およそ思想というものになんの力があるか。以上の文章、正宗氏は僕の文から引用し、必ずしも愚説ではないが、トルストイが細君を怖れたことには変わりはない、というのである。彼の思想を空想に終わらせなかったのも、細君のヒステリイという現実の力のおかげなので、「つまり、抽象的煩悶は夫人の身を借りて凝結して、翁に迫って来て、翁はいても立ってもいられなかったのである。……それゆえ、この二つの日記が偽書でない限りは、トルストイが現身の細君を憎み細君を怖れて家出をしたことは、断じて間違いなしである。鏡に掛けて見るごとし。『無一文で流浪しろ』という大学生の手紙は、かねての翁の思想に意義を認めた上の忠告であったが、その思想に力が加わったのは、夫婦間の実生活が働きかけたためである。実生活と縁を切ったような思想は、幽霊のようで案外力がないのである」

　僕が、「日記なぞ信じない」と書いたのは、「一九一〇年の日記」（八住、上脇訳）を読まないで書いたのでもなし、むろんあれが偽書だと疑ったためでもないのである。ただ細君を怖れたなぞということがいったいなんだと思ったからだ。そんな事実を鏡になんぞ掛けて見るのが馬鹿馬鹿しかったからである。あの「日記」には、彼の家出という単なる事実を絶する力が感じられるのであって、その力が僕の暴露的興味を圧することを感じたがためであった。

　人類救済の本家のように世界の識者から思われていたトルストイが、細君を怖れて家出するとは滑稽である。彼自身も、この滑稽を自認している。「この滑稽さかげんはどうだ。いかにも重大な立派な思想を、教えたり説いたりしながら、同時に女たちのヒステリイ騒ぎに巻き込まれて、これと闘い、大部分の時間を潰しているのだ」（九月二十七日）。いったいこれが何かおもしろい

思想と実生活

「二十五年前、トルストイが家出して、田舎の停車場で病死した報道が日本に伝わった時、人生に対する抽象的煩悶に堪えず、救済を求めるための旅に上ったという表面的事実を、日本の文壇人はそのままに信じて、甘ったれた感動を起こしたりしたのだが、実際は細君を怖がって逃げたのであった。人生救済の本家のように世界の識者に信頼されていたトルストイが、山の神を怖れ、世を怖れ、おどおどと家を抜け出て、孤往独邁の旅に出て、ついに野たれ死にした径路を日記で熟読すると、悲壮でもあり滑稽でもあり、人生の真相を鏡に掛けて見るごとくである。ああ、わが敬愛するトルストイ翁！」

右の正宗白鳥氏の文章（「読売」紙）を駁した拙文（「読売」紙）に、氏は答えている（「中央公論」三月号）。僕には、氏の説くところが意に満たなかったのである。もっとも、これは、半ば僕の文章の不備によると思っている。できるだけ明瞭に述べようと考える。

「ああ、わが敬愛するトルストイ翁！　貴方ははたして山の神なんかを怖れたか。僕は信じない。彼は確かに怖れた、日記を読んでみよ。そんな言葉を僕は信じないのである。彼の心が、『人生に対する抽象的煩悶』で燃えていなかったならば、おそらく彼は山の神を怖れる要もなかったであろう」、「あらゆる思想は実生活から生まれる。しかし生まれて育った思想がついに実生活に

し難い減退を自分のうちに認めることを何故拒否する要があろう」（「ジイドの日記」、一九三二年）

トルストイもジイドも、彼らの過去の創造の魔神を信用できなくなった時、新しい第二の魔神を得たはずだ。その背後を探して細君だとか家出だとかいうものを見つけ出したところで何になる。何故たとえば狂水病で狂い死にしたカントでも想像して、人生の実相がそこにあると言わないか。蛋白質合成の遊戯にふける科学者の方が、よほど男らしい。偉人英雄に、われら月並みなる人間の顔を見つけて喜ぶ趣味が僕にはわからない。リアリズムの仮面を被った感傷癖にすぎないのである。

僕は、今日までやってきた実生活を省み、これを再現しようという欲望を感じない。そういう仕事がつまらぬと思っているからではない、不可能だと思うからだ。泥の中を歩いて来た自分の足跡を、どうして今眺められようか。今どき私小説の書ける人はきっと砂地を歩いて来たのだろう。僕はみずから省みて、人間とは何物でもないと信じている。ただここに再建すべき第二の魔神について恥ずかしい想いをしているだけである。

（昭和十一年一月）

れ、世を怖れ、おどおどと家を抜け出て、孤往独邁の旅に出て、ついに野たれ死にした径路を日記で熟読すると、悲壮でもあり滑稽でもあり、人生の真相を鏡に掛けて見るごとくである。ああ、わが敬愛するトルストイ翁！」

ああ、わが敬愛するトルストイ翁！　貴方ははたして山の神なんかを怖れたか。僕は信じない。彼は確かに怖れた、日記を読んでみよ。そんな言葉を僕は信じないのである。彼の心が、「人生に対する抽象的煩悶」で燃えていなかったならば、おそらく彼は山の神を怖れる要もなかったであろう。正宗白鳥氏なら、見事に山の神の横面をはり倒したかもしれないのだ。ドストエフスキイ、貴様が癲癇で泡を噴いているざまはなんだ。ああ、実に人生の真相、鏡に掛けて見るがごとくであるか。

あらゆる思想は実生活から生まれる。しかし生まれて育った思想がついに実生活に訣別する時が来なかったならば、およそ思想というものになんの力があるか。大作家が現実の私生活において死に、仮構された作家の顔において更生するのはその時だ。ある作家の夢みた作家の顔が、どれほど熱烈なものであろうとも、彼が実生活で器用に振舞う保証とはならない。まして山の神のヒステリイを逃れる保証とは。かえって世間知を抜いた熱烈な思想というものは、しばしば実生活の瑣事につまずくものである。

「今日、社会問題が、私の思想を占めているのは、創造の魔神が退いたからである。これらの問題は、想像の魔神がすでに敗退したのでないなら、席を占めることはできなかったのである。どうして自己の価値を誇称する必要があろう。かつてトルストイに現われたもの、すなわち否定

ことは確かだ。ただ文筆の世界とは、特にいとわしい、しかも強力な世界であると思う――と、言っているだけなのだ。美しい国土の下にふさわしからぬ地下層があるように、文学的素質というものには、生命のありとあらゆる下層に浸潤して、成長の根原に密着するものなのだ。ああ、そこがたまらないんだ！　ああ、この宿命から、解放されたら……」

　このような嫌悪の情は、人間の叡智（えいち）に密着している。今日の多くの作家たちが、こういう形而上学的苦痛からは解放されているような顔をしているが、誰がそんな顔を信ずるものか。ただそんな気がしているだけなのである。言葉を代えて言えば、作家各自のうちに、拡大する世間知が、こういう苦痛に眼かくしをしているだけの話なのである。

　廃人の頭に「不死鳥」がとまる。おそらくロオレンスは、こういう思想を抱いて生きたのではなかった。しかし、在りようはそういうものであった。いとわしいしかも強力な作家という宿命から、ついに彼が解放されなかったのだとすれば。僕を悩ますものははたして過ぎ去った大作家の亡霊にすぎないであろうか。

　正宗白鳥氏が、トルストイについて書いていた。

「二十五年前、トルストイが家出して、田舎の停車場で病死した報道が日本に伝わった時、人生に対する抽象的煩悶に堪えず、救済を求めるための旅に上ったという表面的事実を、日本の文壇人はそのままに信じて、甘ったれた感動を起こしたりしたのだが、実際は細君を怖がって逃げたのであった。人生救済の本家のように世界の識者に信頼されていたトルストイが、山の神を怖

とは何物でもない、作品がすべてなのです。この訓練は、ことによると間違った見地から出発しているのかもしれませんが、それを守るのは容易ではないのです。しかし少なくとも私にとって、これはみずから好んでなした絶え間のない犠牲でした。私だって自分の想ったことを言い、文章によってギュスタフ・フロオベル氏を救ったらずいぶんいい気持ちでしょう。だがこの先生にいったい何の価値があるでしょう」

「極度に集約された思想は詩に変ずる」と彼は言っているが、この引用句などは、たしかに詩に変じている。構造は明らかではないが、人の胸に飛び込んで来る。僕は原文を探して大きな声で読んでみる。幾度くり返しても飽きないのである。

人間とは何物でもない、作品がすべてだ。そして書簡を書けば、書簡がすべてだ。僕らは書簡中を探して、どこにも実在のフロオベル氏の姿に出会うことができない。クロワッセの書斎から、ジョルジュ・サンドに手紙を書いたという事実がわかるだけである。渦巻いているものは、文学の夢だけだ。もはや、人間の手で書かれた書簡とは言い難い。なんという強靱（きょうじん）な作家の顔か。しかも訓練によって仮構されたこの第二の自我が、鮮血淋漓（りんり）たるは何故だろう。

ロオレンスの手紙の一節。

「僕には自信がないし、ただただ筆を取るのが僕はいやなんだ。原稿を見ているだけでも僕がどれほどいやなのか、君にはわからない。心（しん）そこから、運命が僕を『作家』ときめちまわなかったらと、思うね。作家とは人心を蝕む仕事だ。……君、僕が自分の宿命を、嘆いているんでない

読者さえふえれば、創作のモチフなどは、どうであろうがかまわない文上から、「小説の書けない小説家」という小説を書かざるを得ない文上に至るまで、何もかもひっくるめて押し流す濁流のような文壇から、こういう肉体の一動作のような、張りのある肉声のような単純さを持った作品を、すくい上げて眺めると、何かしら童話じみた感じがする。癩病院の風景が、おそらくは如実に描き出されていながら、そんなものを知らない僕には何か幻想的な感じを与えるのと一般であろう。自意識上の複雑な苦痛の表現も、この作者から見れば、なんのことはないいのちをもてあそぶ才能と映ずるかもしれない

いずれにせよ稀有（けう）な作品だ。作品というよりむしろ文学そのものの姿を見た。ある人曰く、俺には癩病になれとでも言うのかい。

フロオベルの「ジョルジュ・サンドへの書簡」（中村光夫訳）を読む。彼の書簡中で、おそらくいちばん興味ある部分ではないかと思われる。

「現在の私は、すでに消え去った、これはさまざまな私の個性の結果です。私はナイル河の船夫だった。カルタゴ戦役のころのローマでは女衒（ぜげん）、シュブュルではギリシャの遊説家でした。そこで私は南京虫（なんきんむし）に食われました。私は十字軍の遠征でシリヤの海岸であまり葡萄（ぶどう）を食いすぎたために死んだのです。私は海賊であり、僧侶であり、香具師、馭者（ぎょしゃ）もやりました。たぶん東洋の皇帝にもなったことがありましょう」

「芸術家はその作品の中で、神が自然における以上に現われてはならぬと思っています。人間

作家の顔

「文学界」（昭和十一年二月号）に、一つ異様な小説が載っている。北条民雄氏の「いのちの初夜」だ。作者は癩（らい）病院で生活している癩患者である。この雑誌に以前同じ作家の作品「間木老人」が発表された時、その号の編輯後記に、作者は癩病患者であるという文句があるのを見とがめて、ある人が、実に失敬だと憤慨していたが、そういう人も、この第二作を読めば、僕らは、お互いに、実に失敬だなぞと憤慨する結構な社会に生きていることを納得するだろう。

「人間ではありませんよ。生命です。生命そのもの、いのちそのものなんです。……あの人たちの『人間』はもう死んで亡びてしまったんです。ただ、生命だけが、ぴくぴくと生きているのです。なんという根強さでしょう。誰でも癩になった刹那（せつな）に、その人の人間は亡びるのです。死ぬのです。社会的人間として亡びるだけではありません。そんなあさはかな亡び方では決してないのです。廃兵ではなく、廃人なんです」

作者は入院当時の自殺未遂や悪夢や驚愕（きょうがく）や絶望を叙し、悪臭を発して腐敗している幾多の肉塊に、いのちそのものの形を感得するという、異様に単純な物語を語っている。こういう単純さを前にして、僕は言うところを知らない。

作家の顔　I

「ペスト」　二七八
ニイチェ雑感　二九二
「ヘッダ・ガブラー」　三〇六
解説　吉田凞生　三一九
主要参考文献　三三一
年譜　三三七

*

滝井孝作と牧野信一　一四五
横光利一　一五三
井伏鱒二の作品について　一六五
林房雄の「青年」　一七一
林房雄　一八四
島木健作　一九三
川端康成　二〇〇
「武蔵野夫人」　二〇八

作家の顔　Ⅲ

「ルナアルの日記」　二一六
トルストイの「芸術とは何か」　二二四
「テスト氏」の方法　二三三
パスカルの「パンセ」について　二四八
チェホフ　二五九
好色文学　二六八

目次

作家の顔 Ⅰ

作家の顔　八
思想と実生活　一四
文学者の思想と実生活　二四

作家の顔 Ⅱ

志賀直哉　四〇
志賀直哉論　五六
谷崎潤一郎　七六
正宗白鳥　九五
佐藤春夫論　一〇三
菊池寛論　一二〇
菊池寛　一三〇

本書は、著者の了解を得て、現代表記法により、原文を新字・新かなづかいにしたほか、漢字の一部をひらがなに改めた。

（編集部）

3 -
essay

作家の顔

小林秀雄

角川文庫
1754

作家の顔

当代一の透徹した評論家である著者の文芸評論集。「作家の顔」と題した理由は，作品よりも主として作家についてかかれたものが多い。篇中「菊池寛論」「志賀直哉」は特に評判になったもの。一見非論理，非合理的とみられる理論の中に，ものの本質，核心を鋭く衝く天才的な英知が閃いている。二十一篇を収む。

〈森村誠一文庫〉
3000万部突破記念(全40冊)
角川映画第三弾！
野性の証明 ￥490 文庫判

「この作品を書き上げた今、私は自分の魂に斧を打ち込んだような手応えを感じた」　森村誠一

東北の寒村で起きた戦慄すべき大量虐殺事件！容疑者として追いつめられた男が、封じ込んでいた野性を爆発させて証明しようとしたものは……？

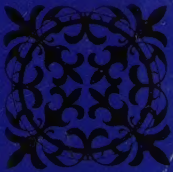
監督／佐藤純弥　製作／角川春樹事務所
配給／日本ヘラルド・東映　サントラ盤／コロムビアレコード
10月7日 超拡大ロードショー！

カバー　栃折久美子

角川文庫

作家の顔

小林秀雄



角川書店